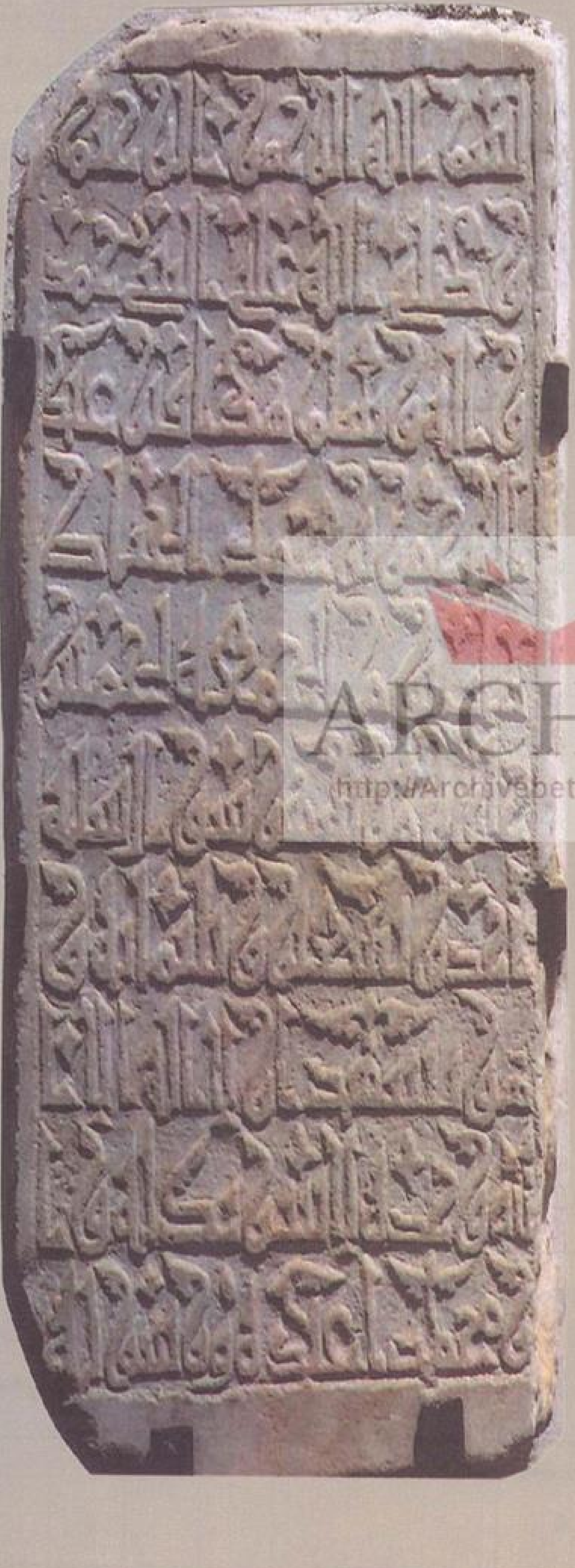
فنون

فنّ الزّخرفة الخطّيّة بالكتابات العربيّة بتونس



رجاء العودي عدوني
باحثة، تونس

عـادة مـا يصادفنـا مصطلـح الزخرفة في المنشورات المختلفة، خاصّة بالمشرق، في معنى فنّ التوريـق أو التزويق أو النقش أو الرّقش أو النمنمة العربية الإسـلامية. وقد ذُكـر مصطلح الزخرفة في عدة آيات من القرآن الكريم، حتى أنّ السورة رقم 43 منه تسمّى باسم سورة الزخرف.

كل الآيات القرآنيـة التي تذكر الزخرفة تلمّح لعنصر الجمال والجمالية والإبداع وتعبّر عنه.

والزخرفة وجدت آثارها لدى العنصر البشري العربي منذ العهد البدائي. وقد اكتُشِـفَ ذلك في آثار مخربشات المغارات (les graffiti de l'art rupestre). وقد وجدت نماذج من الكتابـات والزخرفة البدائية بمغارات وصخور قلب الجزيرة العربية.

وعندما انتشرت الحضارة العربية الإسلامية في العالم، وشـجع الإسـلام على الكتابـة وفنونها، وتطـور فن الإبـداع الزّخرفِي في مشـرق الإسـلام ومغربـه، أصبح كلّ أثر معماريّ عربيّ وإسـلامي لا يكاد يخلو في كلّ الفترات من أنواع الزخارف المختلفة. وقـد أضحى لكلّ فترة ميزاتها الزخرفية رغم أنّ روح هـذا الفن ضلّت صامدة متنوعة ومتجدّدة على الدوام في مشرق العالم الإسـلامي ومغربه. كذلك نشأة فنّ الزخرفة الخطّيـة في المغرب الإسلامي عامة وفي تونس هي وليدة فنون الحضارة العربية الإسلامية. ولكن طبيعة التفاعلات المحلية وتطوراتها التاريخية جعلـت هذا الفنّ – مثل الفنون الأخرى– يأخذ ميزات التراث المستقلّ بذاته ذي الطابع المحلّي المتميّز في الكثير من مظاهر جماليته وعناصره عن مسار التراث الزخرفي في المشرق العربي.

وانطلاقا من مبدأ أنّ اللاّحق يستفيد من السابق فيضيف إلى الخبرة الإنسانية نبذة من خبرته ويثري الصياغات الشكلية، ويزيد أبعادا تعبيرية وجمالية، يسعى هذا العمل إلى إلقاء الضوء على أهم الخصائص الجماليـة لهذه الزخرفة الخطّية وأهم تطوراتها بتونس، خاصة وأنّ نصـوص النقائش العربية بالبلاد التونسـية كثيـرة، وتوجد على محامـل مختلفة تتعلق بكلّ أوجه الحياة وحتى الموت.

1) ثراء الزخرفة في الكتابات العربية ومظاهر جماليتها:

أ) خصائصها :

تقيّد فنانو الزخرفة بأفريقية الوسيطة ثمّ بتونس كإيالة عثمانية في العصر الحديث بالقواعد الأساسية المنظمة للزخرفة الإسلامية والمبدعة لكل إنجاز فني من حيث جماليته ودلالته. والمعروف أن هذه القواعد تتلخّص في آليات التوازن والتناظر والتماثل والتكرار والتناسب والتشابك. وهي ما يصطلح على تسميته عادة بالأرابسك.

فعادة ما تتمحور فنون الزخرفة حول وحدات زخرفية بديعة ومتناسقة حسب قواعد وأصول اشتقت أبسط وحداتها من تصاميم النقطة والخط، فترتبط وتتشابك وتتناظر ثم تتكرّر مثلما يُنسَجُ على منوال ذلك في زخرفة مربّعات القاشاني وإفريزات المجصصات المعمارية ولوحات النقائش العربية التذكارية والجنائزية وغيرها... حيث يَتِمّ تنسيق الوحدات الزخرفية المختلفة العناصر، النباتية و الهندسية وأنواع الخط في ترابط وجمالية، بعد دراسة أبعاد السطح المُعَدِّ للتصميم، فيبدع في النهاية شكلا زخرفيا جميلا. ولم تنأ البلاد التونسية عن مثيلاتها من البلدان الإسلامية في مجال تنمية هذا الفن على قواعده المعروفة مثل «التغطية الشاملة للحشوات وكثافة الجزئيات الزخرفيّة وتحوير أو تجريد (La stylisation) الأشكال النباتية والتأليف بين التكوينات الهندسية والنباتية مع كثافة تغطية السطح دون أحجام بارزة لتتناسق مع هدفها الرّئيسي في التغطية.

وتذكّرنا بكلّ هذه المميّزات نقيشةٌ أصليّة أثريّة لواجهة معلم بمدينة تونس (صورة رقم 1).



صورة رقم 1
نصـهـــا: قل هو الله أحد.
تاريخها : فترة دويلة الخراسانيين بمدينة تونس 489هـ/1094م.
خطّـهـــا: كوفي مزهّر.



ب) محاملها :

لن نهتمّ هنا بالجانب التوثيقي للتزويق بالخط العربي، إذ لا يخفى أنّ في هذا الاستعمال على كلّ المحامل قيمة أثرية وتاريخية وعلمية يختصّ بدراستها علم النقائش العربية. فجدران العمائر الداخليةُ والخارجيةُ وشواهدُ القبور والأثاثُ الخشبيُّ والمعدني والحُليّ والأسلحة والتُّحف المختلفة والخزف والأواني والمسكوكات والأبواب والنوافذ والطرز- باستثناء هذه الأخيرة - هي محامل صُلبة تحمل كتابات منقوشة عادة بالتقنية البارزة بهدف التزويق والتوثيق، أو بالتقنية الغائرة المملوءة بالرّصاص المصهور، فتحمل وحداتُ هذه الزخرفة الخطيّة التي تمتزج عادة كما قلنا بالعناصر الزخرفية الأخرى النباتية والهندسية وحتى الحيوانية (آنظر صورة نقيشة رقم 2) مضمونا توثيقيا تخليديا وجماليا فنّيا.

صورة رقم 2

تاريخها: 391هـ (الفترة الفاطميّة الزيريّة) بآفريقية.
خطهــا : كوفي مورق حيث تنتهي الحروف بوريقات ذات 3 فصوص أو فصين. كما يتخذ شكل الحروف فوق و تحت السطر شكل عنق البجعة. حرص الفنان في هذه اللّوحة الجنائزيّة على ملء الفراغ بنقش طيور مرفرفة بأجنحتها كما في السطر الرابع والثامن والعاشر. وملء الفراغ أيضا بُورَيدات وقرنفلات مثلما نشاهد ذلك في السطرين الخامس والسادس.

ونعثر في هذه النصوص على توقيع الصانع ومكان وتاريخ الصناعة واسم من صنع له المتاع وربّما ألقابه ووظائفه. وكثيرا ما نعثر أيضا بهذه النصوص المنقوشة على مصطلحات مختلفة وأدعية وحكم ومراسم وأوامر إدارية، عندما تكون طبيعة هذه النصوص رسمية أو في شكل أوقاف. فتكون هذه النقوش ليس حججا أصلية تاريخية فقط بل شواهد على كل الحياة المعاصرة لتنفيذها على هذه المحامل. و شواهد القبور هي شواهد عن الحياة. و عن تاريخ الفن وخاصة فن الزخرفة في جميع مظاهرها. ويصبح الخط نفسه عندئذ أداة تأريخ الأثر المنقوش وتحديد عصره وحتى مكان صناعته. فالخطّاطون المنجزون لهذه الأعمال لهم دُربَة على الكتابة في قواعد وأساليب عصرهم وأوطانهم وعلى الزخرفة الكتابيّة ومحاملها، ما يضفي عليها شكل وحدات زخرفية منصهرة ومتكاملة مع العناصر الزخرفية الأخرى المصاحبة والمعاصرة لها.

وبما أنّ للبيئة أثرا في طبيعة محامل هذه الكتابة فإنّ أغلبيّة الكتابات الأثرية العربية وزخرفتها المميزة بالبلاد التونسية هي على الرخام الأبيض أو الرّمادي المعرّق، وهذا ما يفسّر احتفاظ هذه الوثائق الأثرية المكتوبة والمزخرفة بسلامتها مدّة أطول من غيرها ومما يفسّر أيضا كثرتها بالمقارنة مع نفس المخزون في بلدان أخرى.

وهذا ما يفسّر في نفس الوقت روعة جمالية هذه الزخارف الكتابية المركبة بالعناصر الزخرفية المختلفة الأخرى الصامدة والمتجددة عبر كلّ الفترات التاريخية، وقيمتها الفنية. ذلك أن مادة الرّخام هي قابلة لتطويع الإزميل والنقش بمرونة. فالنقش عليها يزيد في إبراز مهارة الخطاط النقّاش المزخرف ويجلّي عمله الفنّي كأحسن ما يكون.

وكثيرا ما نلاحظ أن زخرفة الأسقف والجدران المختلفة والواجهات بالجوامع والمساجد والقصور والزوايا تنقش بمهارة. كما يُستخدَم الخطّ في زخرفة السطوح الشريطية كأفاريز الجدران والمجصّصات وغيرها. ويعبّر الفنان في هذه الزخرفة عن كره الفراغ والمساحة الخالية، فيهتمّ بزخرفة سطوح الأشياء في العمارة أو الأواني وحتى شواهد القبور، وهذا ما يفسّر تميّز المهاد المزهّر أو المورّق لحقل الكتابة في النقائش التذكارية والقبريات بإفريقية الوسيطة، ما يفسّر كذلك وجود الزخارف خارج هذا الحقل الكتابي على نفس المحمل.

2) تطورات الزخرفة الخطية عبر الزمن:

من المعروف أن الحدود الفاصلة بين العصور السياسية لا تنطبق على حدود الفترات الفنية لأن التطور الفنّي بطيء، وعادة ما يحتاج إلى وقت أطول لكي ينمو ويتبلور، ولكن ما يلفت انتباه المتتبع لأهم مراحل تطور فن الزخرفة بالكتابات العربية التونسية هو ديمومة شغل الفنان الخطاط بتوازن حقل الكتابة الذي هو مفقود بطبيعة اختلاف أبعاد الحروف العربية.

في الفترة الوسيطة:

في الفترة الأغلبية، وُجدت آثار الخط الكوفي في قبريات القيروان بتنفيذ غائر بسيط خال من الزخرفة ثم في خطّ بارز التنفيذ بدأ فيه الخطاط الفنان يبحث من خلاله عن زخرفة الفراغات في حقل الكتابة الكوفية وذلك بإضافة زخارف نباتية قوامها نصف ورقة نخيلية في فصين أو ثلاث فصوص فيأخذ الحرف شيئا فشيئا -خاصة في نهاية الفترة الأغلبية وبداية الفاطمية منها- هيئة نصف ورقة وقد عُرِف هذا الخطّ بالكوفي المورق (صورة عدد 3).

وأقدم أمثلة الزخرفة الخطية الأثرية بإفريقية الوسيطة في الفترة الأغلبية واجهة مسجد الأبواب الثلاثة بمدينة القيروان الذي بُني في العهد الأغلبي (800 - 909 م) (الصورة رقم 4) حيث عمل الخطاط على التقليص في الفوارق بين أبعاد الحروف بتضخيم سمكها وإدخال النهايات العلوية والسفلية العريضة المقعّرة les biseaux على معظم حروفها. وأدخل الزخارف النباتية



صورة رقم 3
خطّ كوفيٌّ مورق كُتب على محمل من الخزف – من لُقى حفريات رقادة بالقيروان

المنفصلة لِمَلءِ الفراغات في أعلى حقل الكتابة مثل الوريدات والزهرات المؤثثة للأشرطة الكتابية لواجهة المسجد. (صورة اللوحة رقم 4) وكذلك أوراق الكروم.

ويُعدُّ مسجدُ الأبواب الثلاثة هذا والمسجد الجامع الكبير بالقيروان من أثرى وأقدم النماذج الأثرية للزخرفة الخطية بالنقائش العربية بالبلاد التونسية والمغرب الإسلامي. كما يضاهي هذان الأثران شهرة أقدم الآثار الفنية والزخارف الكتابية بالمشرق العربي الإسلامي في نقائش قبة الصخرة التي بُنِيت سنة 72هـ / 691م بأمر من الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وكذلك قصر المشتى الذي بناه الخليفة الأموي الوليد الثاني سنة 125هـ/ 743م.

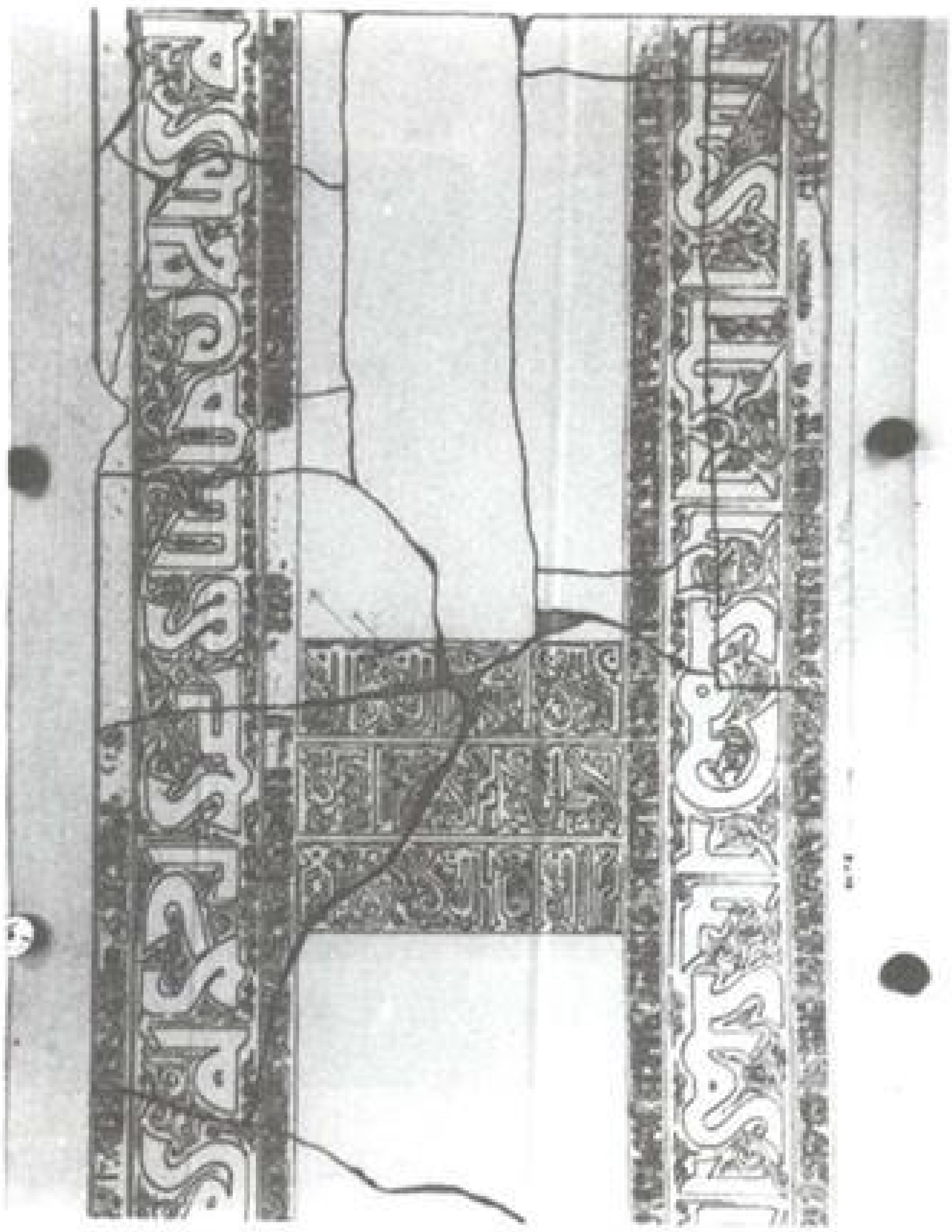


صورة رقم 4
الواجهة المزخرفة بالكتابات والزخارف النباتية: جامع الأبواب الثلاثة بالقيروان

ثم ظهر الخط الكوفي المزهر بتطوير الكوفي المورق بزيادة عناصر نباتية أكثر غِنى كفروع الأغصان وأوراقها وأزهارها ولوالبها تتفرع عن نهايات الحروف وأبدانها.

فقد تطورت قريحة الفنّان التونسي في الفترة الفاطمية وتفتّقت على إبداع هذه الخطوط الكوفية المزهّرة على مهاد مزهّر بتلك النهايات النباتية للحروف والأشكال المجدّدة والهندسية المساهمة في سد الثغرات بجمّالية فائقة. وأكثر نماذجها بالنقائش القبرية بالقيروان والمنستير وتونس. كما زُيِّنتْ مربعات الجص التي كانت تكسو حيطان القصور والمنازل بصبرة المنصورية بالقيروان الصنهاجية (1). وقد صاحبها عنصر زخرفي متميّز وهو العنصر الحيواني كالغزال والأرنب والنسر والأسد... (صورة رقم 5 و6).

أما في فترة الإمارات - عقب زحف بني هلال 452 هجري الموافق لـ1060 ميلادي، ومن خلال



صورة رقم 6

الجامع الكبير بصفاقس

دراسة نقائش الجامع الكبير بصفاقس مثلا (صورة رقم 7 و8) ونصوص النقائش الجنائزية والتذكارية بإمارة الخراسانيين بمدينة تونس - فقد بلغت الكتابة بالخط الكوفي أوجها، فتعدّدت الحلول بهدف التوازن المطلوب وذلك بتكثيف الحضور الزخرفي النباتي المنهي للحروف إلى حد التداخل الشديد في حركات ملتوية نتج عنه أحيانا تعقيد يصعب من خلاله فكّ رموز بعض الكلمات وقد طوّعت أجسام الحروف وذيولها لإحداث هذا التوازن المفقود في أبعاد الحرف العربي.

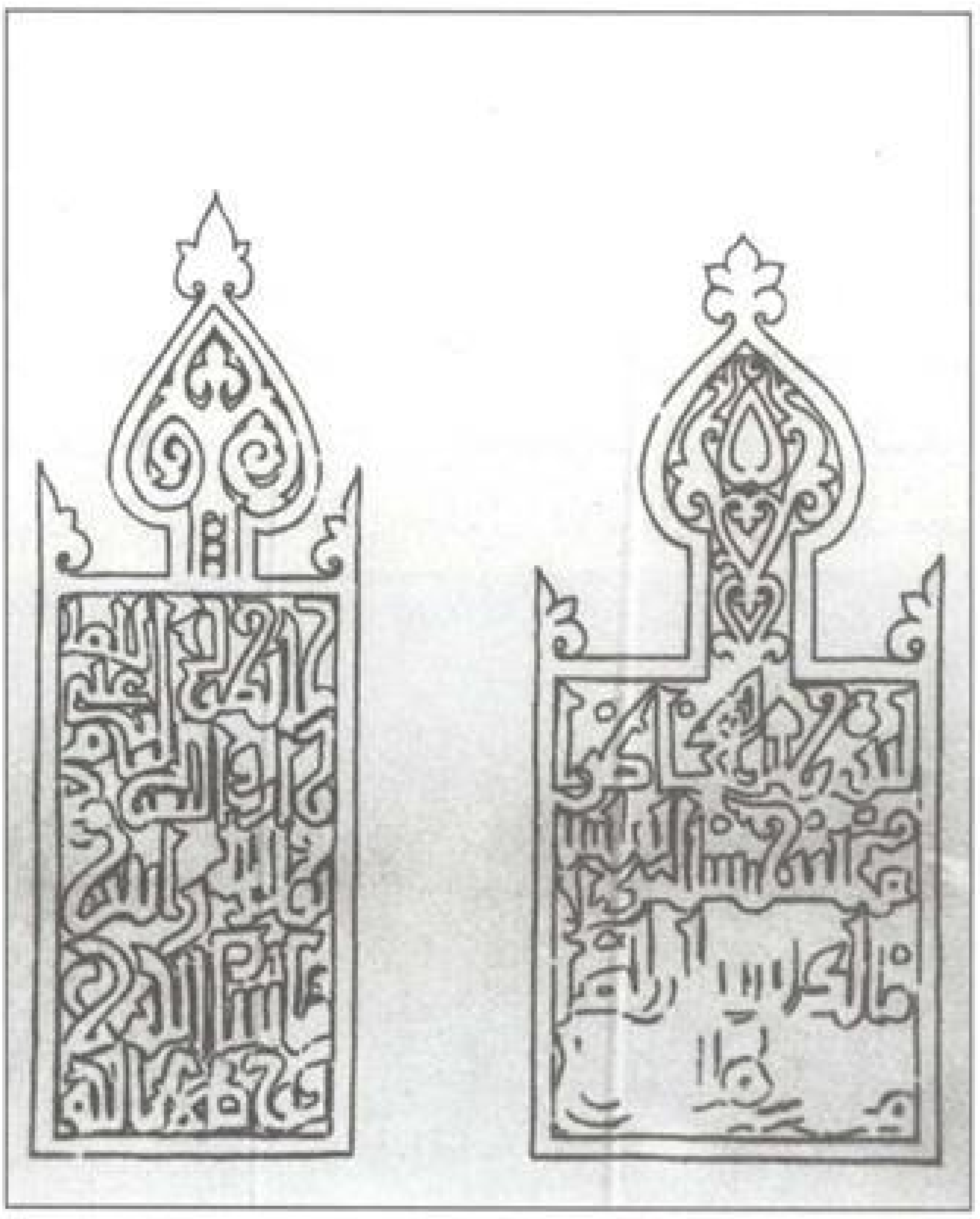
وقد زخر سجل الزخرفة الخطية التونسية في هذه الفترات بزخرفة الخطّ الكوفي المضفور والمشجر والمعقود. تكون نهايات الحروف العلوية في شكل أغصان الأشجار المتشابكة أو في شكل تضفير الأحرف العالية ببعضها أو الأحرف القاعدية. كذلك وقع تداول الخط الكوفي الهندسي ، كالكوفي المزوق والمربعي.

وتؤكد استمرارية التطور الفني المطرد في الأشكال النباتية والهندسية المصاحبة للحروف الكوفية والعربية



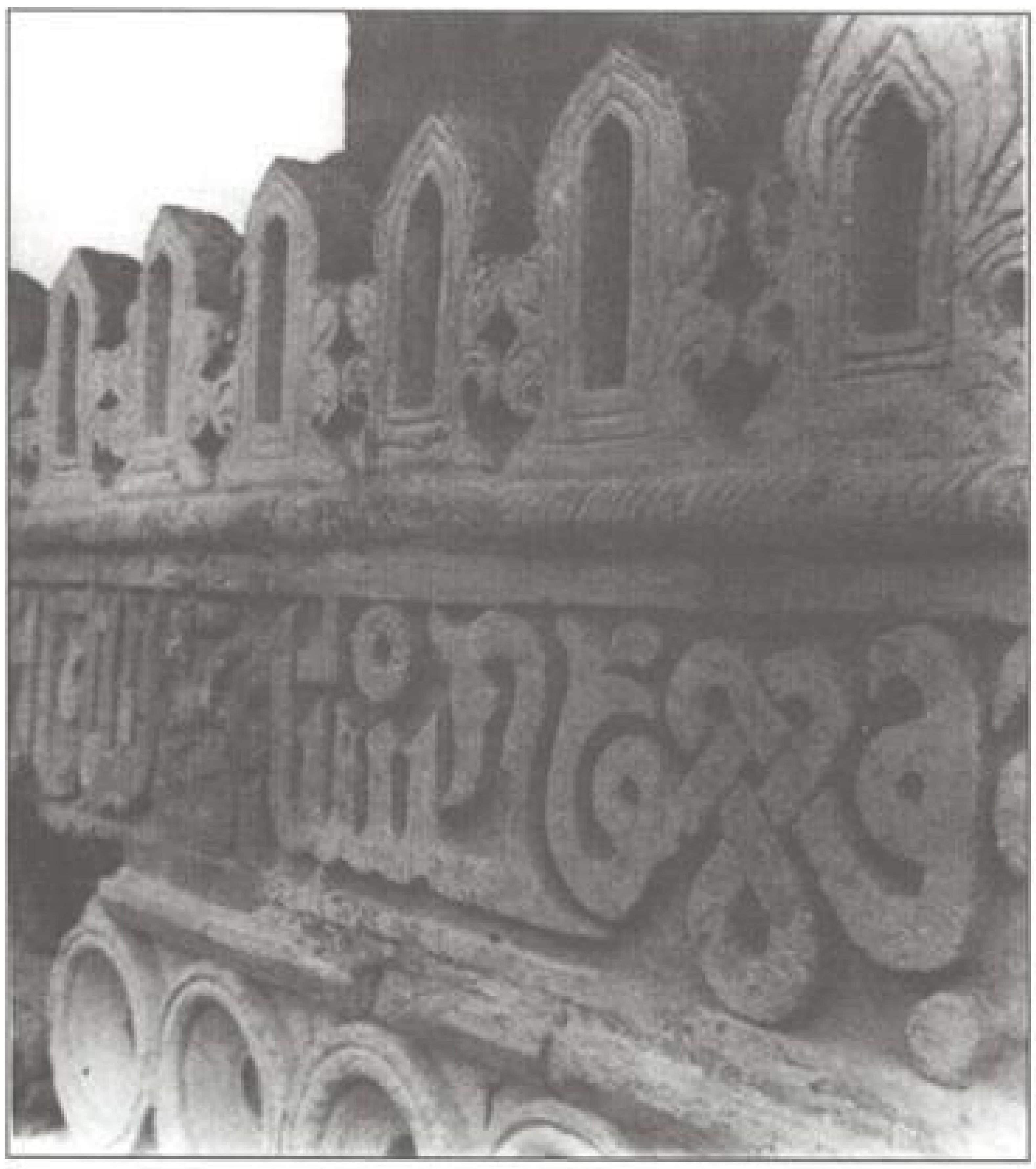
صورة رقم 5

زخرفة خطية بصحن من الخزف ذي البريق المعدني - القرن الحادي عشر ميلادي - متحف رقادة بالقيروان



صورة رقم 7

زخرفة خطية بنقيشتين - الجامع الكبير بصفاقس



صورة رقم 8

زخرفة خطية بصومعة مسجد سيدي اللخمي بصفاقس

عامة عبر مختلف الحقبات الزمنية، قدرة استيعاب الخط العربي للعناصر الجمالية المضافة وقدرته أيضا على التشكل الفني الرفيع البديع، كما يرنو له الفنان الخطاط العربي على الدوام (صورة عدد 9).



صورة رقم 9

زخرفة خطية بالكوفي المربعي على الخشب في نافذة من نوافذ جامع الزيتونة نصها : محمد بركة

أما في الفترة الحفصية (من 1230م إلى 1574م) فقد آتسم الخط في هذه الوثائق الأثرية التذكارية والجنائزية بالبيان والوضوح ببساطة الزخرفة المصاحبة لها، نظرا لاهتمام الحفصيين أساسا بالجانب التوثيقي للنص كما اختاروا الكتابة عادة بالخط الليّن الأندلسي أو النسخي الحفصي والخط المغربي.

2) الفترة الحديثة والمعاصرة:

في الفترة الحديثة (1574م – 1705م) ثم (1705م – 1881م) التي توافق دخول تونس تحت لواء الإمبراطورية العثمانية ثم تحت الاستعمار الفرنسي. شهد حقل الكتابة والتزويق الخطّي منعرجا جديدا، حيث تواصل تداول الخطوط المحليّة المعروفة بالبلاد التونسية قبل حلول الأتراك من خط مغربي وحفصي وأندلسي، ووقع تبنّي الخطوط المشرقية والتركية مثل الثلث ومشتقاته والتعليق والنستعليق وغيرها، كما دخلت اللّغة والزخرفة التركية. (صورة رقم 10-11).



صورة رقم 10
نقيشة لإفريز من الجصّ قبة المحراب بجامع الزيتونة ترجع إلى العصر الحديث



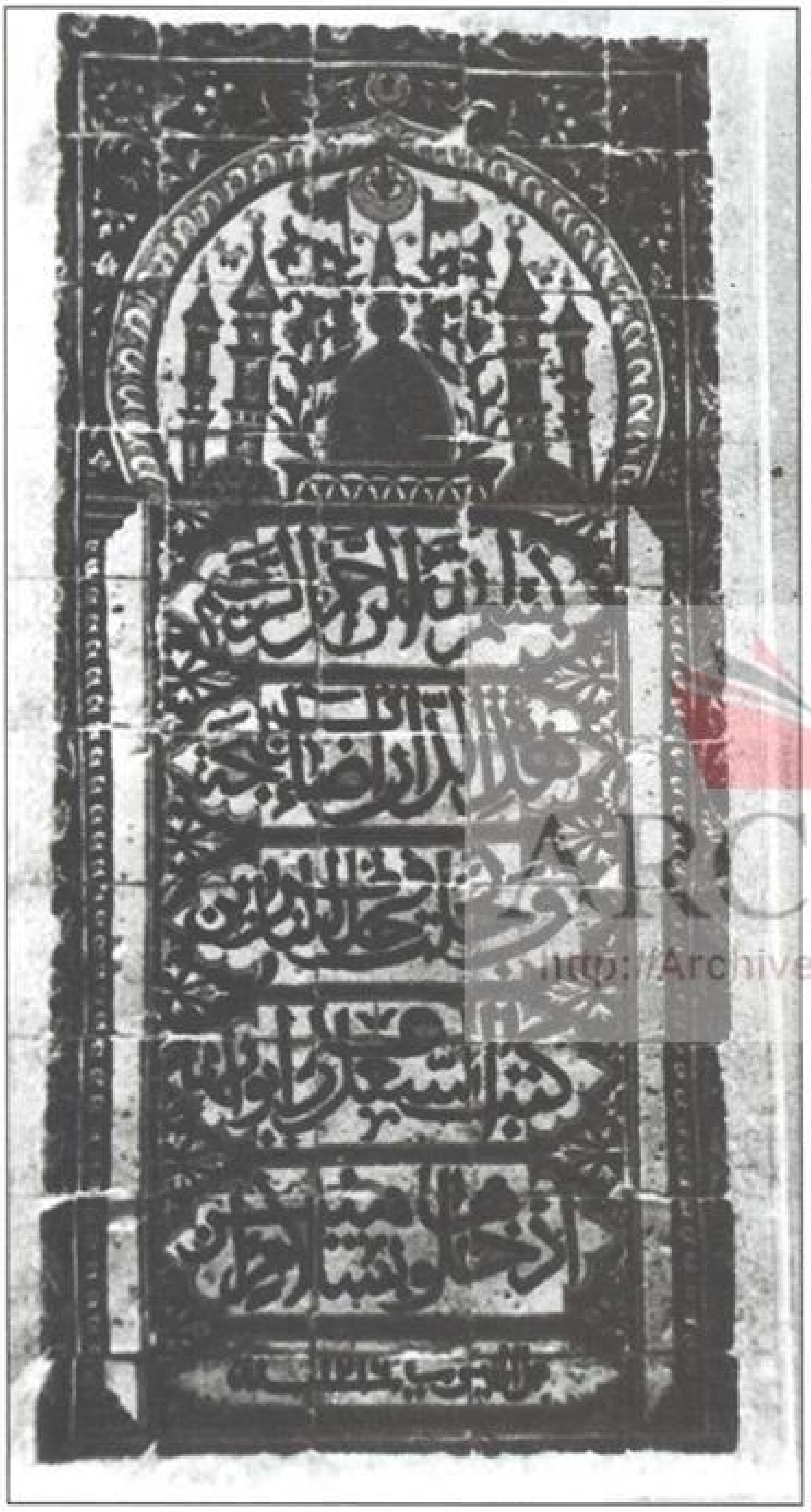
صورة رقم 11
إفريز لزخرة خطية منقوش على الجص بقبة محراب زاوية سيدي إبراهيم الرياحي بمدينة تونس (توفي سنة 1266هـ بمدينة تونس ودفن بزاويته هذه).

وانتشرت البلاد التونسية الطريقة التركية للكتابة الغائرة التي يقع ملؤها بالرصاص المصهور وكذلك بالزخرفة المصاحبة لها (صورة رقم 12-13-14). وشاعت هذه الطريقة للزخرفة الجديدة الخطية بالكتابات الجنائزية والتذكارية.



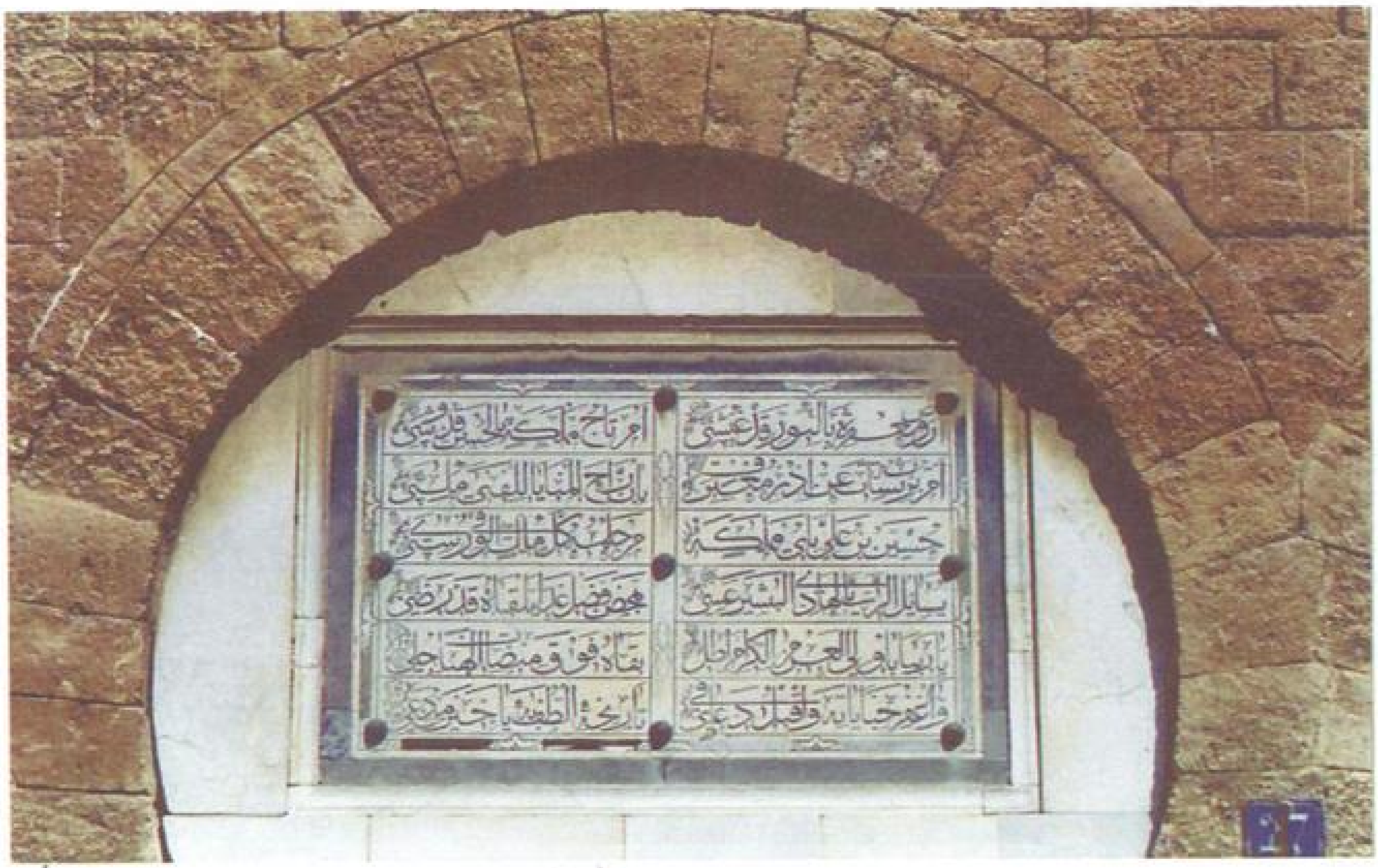
صورة رقم 12

نص قبريّة شعبان داي المتوفى سنة 1083 هجري موجودة بتربة البايات بمدينة تونس.



صورة رقم 13

لوحة حائطية منفذة على الخزف المطلي



صورة رقم 14



صورة رقم 15

وهي تقنية زادت سجل الخطوط والزخرفة الخطية النقائشية ثراء. إلى جانب ازدهار الزخرفة الكتابية في تقنية تبليط الجدران والأرضيات وحتى محامل النقائش بتقنية الجليز الأندلسي المغربي ذي الأطباق النجمية (صورة رقم 14) القاشاني الشرقي.

وأحسن دليل على هذا الثراء للزخرفة الخطية ذات الطابع المزدوج الشرقي - المغربي هو السجلّ الأثري لواجهات منازل بيوتات مدينة صفاقس في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين.

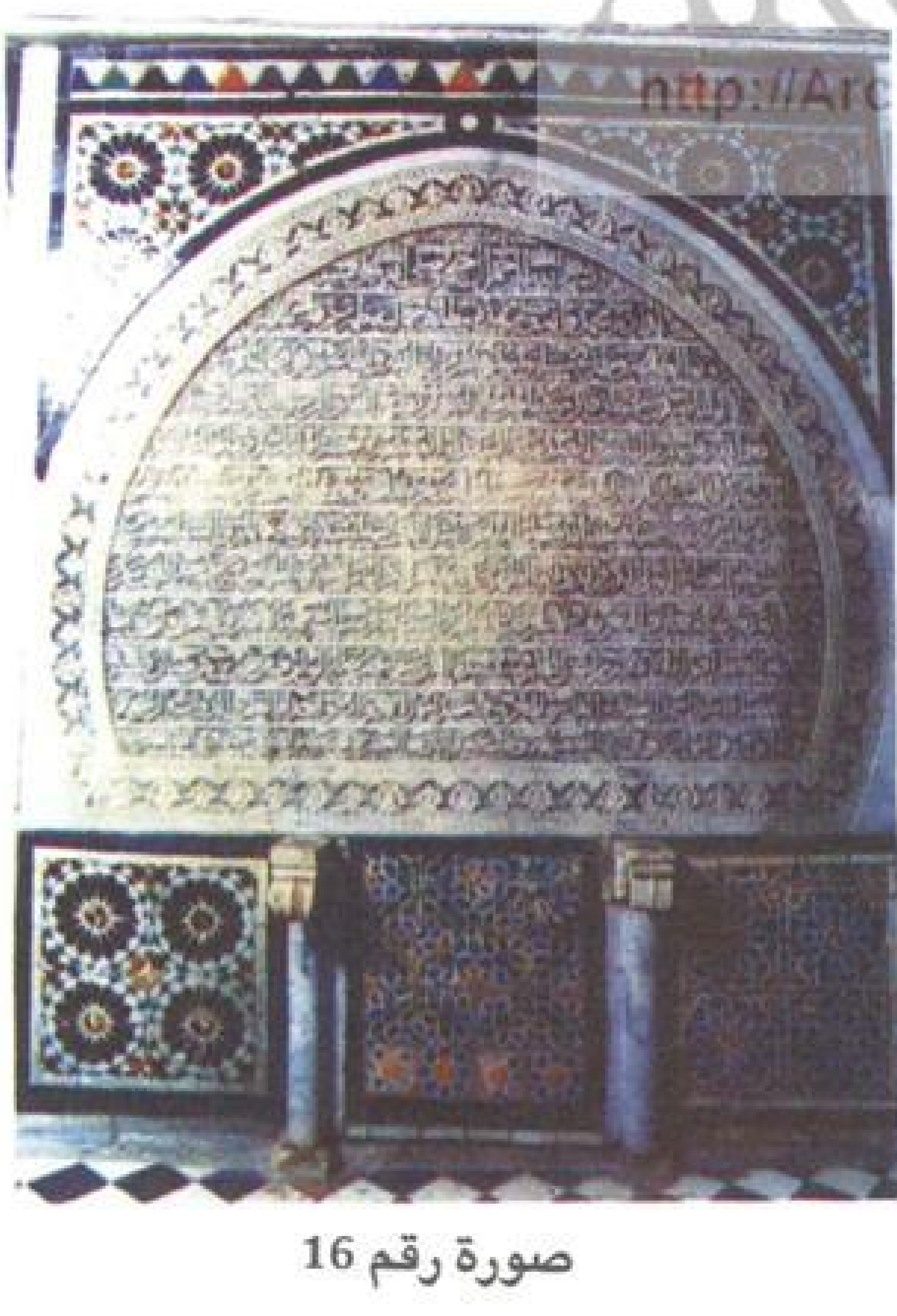
فأبواب هذه المنازل عادة ما تكون مستطيلة الشكل ويكون مرتكز الزخرفة وكل ما يحيط بالباب من حجر الكذال الموجود بكثرة حول صفاقس. وهذه الزخرفة الحجرية البارزة هي رائعة في تنفيذها لعنصر التكرار الذي تعتمده دون اختلال على طول الشريط الضيق الذي تحلّية بُوريْدات متتالية أو بأقحوانات أو بعُريشات مورّقة متواصلة أو ببراعم وأرومة أو أشكال هندسية متكرّرة، كأصناف الدوائر المقوّسة والعصيّات المائلة هاماتها. وربما انعدم الشريط في بعض الواجهات فعوّضه طبق نجمي كثير الأضلاع أو ميمة تملأ بطنها وُرَيْدَة وسطي. هذا الطبق النجمي أو الميمة المبطنة كثيرا ما يحلّي إحداهما وسط قائمي الباب، وأحيانا نجد قائما تحلّية ورقة في شكل شجرة السرو العارشة، مُنفّذَة كلها بالنقش البارز.

عادة ما يكون محور هذه العناصر زهرية بيضوية أو مستديرة البطن، قصيرة العنق، تخرج منها وحدة نباتية عارشة تتفرّع عنها أعناق مورّقة ثلاثية وخماسية الأرومة ويطلق عليها اسم شجرة الحياة وتتخلّلها أشكال هندسية أو نباتية أو مجرّدة لملء الفراغات. هذه العناصر الزخرفية يبدو أنها عثمانية الأصل. «وقد كان لاتصال صفاقس بالمشرق عامة، وعلى الأخصّ مصر وتركيا، أثر بالغ في توجيه فن النقش والأخذ منه. ويذكر أنه حلّ بصفاقس في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي نقاشون عثمانيون تدرّبَ على أيديهم العديد من أبناء البلد، فبرعوا وأصبحوا أصحاب مدرسة فيما بعد. وقد بلغ فن النقش على الخشب من حيث المهارة والإتقان شأنا جعل أبواب جامع القيروان تُنقش في صفاقس.

وتنعدم في هذه الزخارف التصاوير الحيوانية رغم ما يمكن أن يحتويه التزويق بعنصر شجرة الحياة من تمثيل حيواني، كالأسماك والعصافير وغيرها. ويبدو أن هذه الزخرفة الثريّة من أرقى ما وصل إليه ميدان التزويق الزخرفي ذي التأثير العثماني ببلادنا، وأجوده تنفيذا.

ويكون الساكف عادة محور التزاويق الكتابية في المنازل المدروسة، حيث تكتب النقيشة على كامل المرتكز. ويكون المهاد مزهّرا أو منقوشا بكتابات صغيرة الحروف أو الاثنين معا. ومن النادر أن يقع ملء الفراغات بأشكال هندسيّة أو مجرّدة أو مزهّرة وهندسية في نفس الوقت.

في الفترة المعاصرة عمَّ استعمال الزخرفة الخطية في جميع المجالات مثل الصناعات التقليدية المختلفة كصناعة الحصير والقفاف والملابس والحُليّ وصناعة الجلد والخشب (كالأبواب والنوافذ والأسلحة والأواني وغيرها...)



صورة رقم 16

حيث يغيب تاريخ نصّ من النصوص النقائشية، أيّا كإنت طبيعته مثلما يغيب في نصوص الكتابات الدينية المتعدّدة، أو في شظايا النقائش المندثر تاريخها، يكون فنّ الزخرفة وسيلة هامّة للتأريخ وقد فرض الخط العربي نفسه بتونس، ولا يزال أثره ومكانته في كل الفنون الأخرى، وذلك لقدرته الفنية الجمالية والتعبيرية الرّاقية ولصلته بفنون التشكيل والزخرفة، ما يفسّر أهميته المطردة في مجالات استعماله باللّوحات الزخرفية المختلفة في الفترة المعاصرة. فالفنان الخطاط ما فتئ يبدع في تنسيق الحروف والكلمات في شكل يتوافق مع ما تحمله في مكوّناتها اللّفظية من معان عميقة. وقد واكب تطوّر فنون الخط والزخرفة الخطّية، التطوّر العام بالبلاد التونسية في كلّ الفترات من العصر الوسيط إلى اليوم إذ أن الفن «مظهر من مظاهر الحضارة ودليل من دلائل ازدهارها لأنّه، كما هو معروف، مقياس درجة الرّقي. فكلّما ارتقت الأمة ارتقت فنونها واعتبرها أبناؤها من الضروريات وعلى عكس ذلك في المجتمعات المتخلّفة» (2).

* صور المقال وفرتها الكاتبة

المصادر والمراجع

بالعربية :

بورجين (ج)، الزخارف الهندسية العربية مكتبة المدبولي، القاهرة - مصر 1989.

حبش (حسن قاسم)، مختصر تاريخ الزخرفة وآثارها على الفنون، دار القلم، بيروت لبنان 1987.

طالو (محي الدين) المرشد الفنّي إلى أصول وإنشاء وتكوين الزخرفة العربية الإسلامية دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة والترجمة. دمشق، سوريا (بدون تاريخ).

عفيفي (فوزي سالم) الزخرفة العربية، مراجعة مصطفى عبد الرحيم، دار أسامة للنشر. طنطا- مصر 1999.

العودي عدوني (رجاء)، نقائش المنازل بالمدينة العتيقة بصفاقس، نشر مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات، تونس جانفي 2004.

العيساوي (توفيق)، «تطور الزخرفة بالنقائش العربية الإسلامية بإفريقية»، شهادة الماجستير في تاريخ العالم المتوسطي و حضارته اختصاص آثار و فنون إسلامية- جامعة منوبة - 2011.

المفتي (أحمد): 1- الزخارف الهندسية الإسلامية (فن الخط العربي) دار دمشق للنشر والطبع والتوزيع والترجمة، دمشق- سوريا- الطبعة الأولى 1999.

المفتى (أحمد) 2 - القاشاني وفنّ صناعة الخزف، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة. الطبعة الأولى - دمشق- سوريا 2003.

باللغات الأجنبية :

Bourouiba (Rachid), L'Art religieux musulman en Algérie, Alger 1981.

Cahen (Claude), Kashab in EI, nouvelle édit. p.1116-1117.

Cambazard-Amahan, ©, Le Décor sur bois dans l'architecture de Fes, édit. CNRS, Paris 1989.

Castera (J.M.), Arabesque et Art décoratif au Maroc, Paris 1996.

David-Weill (J.), Catalogue général du musée arabe du Caire, les bois épigraphiques jusqu'à l'époque mamelouke, édit. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire 1931.

Flury (S.) :1- « Le Décor épigraphique des monuments fatimides du Caire », in Syria, 1936, fascicule 4, Paris 1926 p. 365-376.

Flury (S.) : 2 - «Bandeaux ornementés à inscriptions arabes à Amida Diabeker, IX siècle », Syria, tome I, Paris 1920.

Golvin (Lucien), « Notes sur le décor des façades en Berbérie orientale à la période sanhagienne », Etudes d'orientalisme offert à la mémoire de Levi-Provençal, Paris, édit, Maisonneuve et Lerou, MCML XII.

Grohman (A), « The Origin and Early development of floriated Kufic", Ars orientalis, vol. II, 1957.

Golvin (Lucien), « Contribution à l'étude des nattes à décor épigraphique au Moyen Âge », Annales de l'Institut des Etudes Orientales, t. 17, 1959, p. 213-232,

Golvin (Lucien), « Le palmier dans le décor musulman d'occident », Hespéris-Tamuda, vol. II, 1961 p. 145-161.

Marzouk (A), « The Evolution of inscription on fatimid textiles », Ars islamica, vol. X, 1943.

Marçais (M) :1 - « Les échanges artistiques entre l'Egypte et les pays musulmans occidentaux » in Mélanges d'Histoire et d'Archéologie de l'Occident Musulman, t.I, Alger 1957, p.p.141-149.

Marçais (M) : 2 - « Plafonds peints du XIè s. à la grande Mosquée de Kairouan, extrait de la revue des Arts Historiques, Paris, 1935.

Revault (J.), « Influence de l'Art Andalou sur le décor de l'architecture domestique à Tunis », in Mélanges d'Archéologie d'Epigraphie et d'Histoire offerts à Slimane Mustapha Zbiss, Tunis 2001 p.p. 275-281.

Sourdel Tomine (Janine), « Art et société dans le monde de l'Islam », Revue des études islamiques, t.36, 1968, p.p.93-114.

Terrasse (Michel), « Influences hispaniques sur l'art hafside », Al-Andalus, vol 34, 1969 p. 175-192.

Zbiss (Slimane Mustapha) :1 - « Mahdia et Sabra-Mansouriya : Nouveaux documents d'Art Fatimide d'Occident ». in journal asiatique, année 1956. Paris Imprimerie Nationale.

Zbiss (S.M) : 2 - « Portes, baies et façades datées dans l'architecture musulmane de la ville de Tunis », Cahiers des Arts et Techniques d'Afrique du Nord, n°61960-1966, édit. Privat p.131.152.

الهوامش والإحالات

1) مدينة أميرية بُنيت بضواحي القيروان سنة 334 هجري الموافق لـ945 ميلادي من طرف الأمير الخليفة المنصور العبيدي الصنهاجي أبي طاهر إسماعيل.

2) فوزي سالم عفيفي، الزخارف الكتابية. القاهرة- مصر 2002، سلسلة فنون الكتابة الخطيّة.

الأقصوصة، فنّ متفرّد

تأليف: تيازي أوزوالد
ترجمة محمد آيت ميهوب/ناقد وأكاديمي، تونس

■ إن لم تكن الأقصوصة لدى الرأي العام اليوم جنسا قاصرا، فهي على الأقلّ جنس ثانويّ أو أقليّ. فما ينتج من الأقصوصة أقلّ بكثير ممّا ينتج من الرواية التي مازالت وافرة الإنتاج في أشكال مختلفة جدًا. ومن المؤكّد أنّ الأقصوصة لا تتمتّع، من وجهة نظر تاريخيّة صرف، بالحظوة نفسها التي تتمتّع بها بقيّة الأجناس الأدبية. يُعترف حقّا، بموهبة «إدغار ألان بو» (Edgar Allan Poe) وفنّ «ميريمي» (Mérimée) ودقّة «تشيخوف» (Tchékhov) التي لا تشوبها

شائبة، ومع ذلك فالأقصوصيّون يعانون من المقارنة بين الأقصوصة والأبنية الروائيّة الكبرى المذهلة والطموحة، تلك التي تمنح بالإجماع كلّ ألقاب المجد. فما بالك بمقارنة الأقصوصة بالشعر الذي ارتفع إلى سماء العظمة.

يتكوّن قرّاء الأقصوصة من مختصّين، وهواة مثقفين مستنيرين، ومسافرين على عجلة من أمرهم لكنّهم ذوو خبرة، متضلّعون رغم كلّ شيء من الشأن الأدبيّ، مثلما يتكوّنون من منظّمي جوائز أدبيّة، وكتّاب مايزالون في بداياتهم، وملتقطي أحداث يوميّة، ومتذوّقي جمال بوهيميّين يبحثون عن متع عابرة حادّة. إنّهم باختصار جمهور من «المتفرّدين الأصليّين»، دون أن نحمّل هذا الوصف أيّ دلالة تحقيريّة، وهؤلاء تحفّزهم، في الأغلب، لقراءة الأقصوصة دوافع تتّصل بالذهن أكثر من اتّصالها بالولع. (فهل ينبغي انطلاقا من هذه الحقيقة أن نماثل بين ظاهرة الأقصوصة وبين أحد أشكال التأنق ؟).

مهما يكن العصر الذي شهد مولد الأقصوصة، ومهما تكن شروط إنتاج الأثر الأدبيّ في ذلك العصر، فإنّ الأقصوصة تصدر دائما، بطريقة أو بأخرى، عن رغبة في التفرّد وربّما عن ضرب من النخبويّة الأدبيّة. وهذه الثابتة الأساسيّة توجد في كلّ المستويات : فالذين يقرؤون الأقصوصة يدفعهم إلى ذلك غالبا هذا الشعور الذي اشتدّ الإعلان عنه في العصر الرومنطيقي، الشعور بالانتماء إلى «القلة السعيدة» المتشيّعين لأدب هو في الوقت نفسه أدب حميم سريّ، ومرهف. على هذا النحو مثلا

قـدّم ميريمي باكـورة نصوصه إلى الأعيـان في بلاط الإمبراطورة «أوجيني»(Eugénie)، وكان قرّاء حكايات «مارغريـت دي نافـاري») (Marguerite de Navarre) الأثيـرون متكوّنين من رجال ونسـاء ينتمون إلى علية المجتمـع، وعلى هذا النحو أيضا نوى إدغار بو، هذا «الأرسـتقراطيّ بطبعـه الذي يطلق علـى الديمقراطية والتقدم والتمدّن سيولا من احتقاره واشمئزازه، ويفعل ذلـك على طريقته الخاصة» (هذه الكلمات لـ «بودلير» Baudelaire)، إهـداء كتابـه لأولئـك «الذين وضعوا ثقتهم فـي الأحلام بوصفها الحقائق الوحيدة»، أي أنّه أهـدى كتابه إلى قلّة قليلة من ذوي العقول المسـتقلّة» (راجـع تصديـر مجموعـة «أوريـكا»(Eureka).

إنّ هذا النزوع المتواتر لدى قرّاء الأقصوصة إلى أن يتألّفوا في مجموعة قليلة مـن النخبة، إنّما تحثّ عليه في الحقيقة «التركيبة» الذهنيّة لمؤلّفين يسعون عن عمد إلـى الإعلان عن اختلافهم إن لم نقل تميّزهم. ويكون ذلـك إمّا بتوجّههم في المقام الأوّل إلى عدد صغير من الصفويّيـن (ألا يوجّه «موباسـان» (Maupassant) في نهاية الأمر أقاصيصه أوّلا إلى الأوساط الأدبيّة وتحديدا إلى أساتذته أو قدوته ونعني بذلك «فلوبير»(Flaubert)، أو إلى زملائه مثـل «تورغينيف» (Tourguéniev) مثلا ؟)، أو بـأن تتوافـق النخبة الأدبيّـة تاريخيا مع النخبة الاجتماعيّة والطبقة الاقتصاديّة (ذاك هو شأن «بوشكين» (Pouchkine) الـذي تعنـى كتاباته بالأوسـاط المثقفة في العاصمة سـانت بيترسبورغ (Saint-Pétersbourg) خاصّة، وهي أوساط معارضة حقّا ولكنّها تدور في فلك القيصـر)، أو بأن يتفنّن المؤلّفون فـي العناية بتفرّدهم كمـا هو الحال لـدى «نوديـيـه» (Nodier) الذي أعلنه النقاد «رئيس الحزب الملكيّ للعبقريّة الفرنسيّة». فلعلّه حقيـقٌ بنا إذن أن لا نسـتند فقط إلى هـذا الضرب من الازدراء المعلـن عنه بهذا القـدر أو ذاك والذي تثبّت داخله الأقصوصة لتبرير كونها جنسـا أقليّا، بل يبدو أنّ الأقصوصـة تثير هي ذاتها هذا الإحسـاس بـ «النقص» كما لو أنّها منذورة أصلا لتكون مهمّشة.

إنّ نجاح الأقصوصيّين مدينٌ في الغالب لتدخّل مناصر من هذا الناقـد أو ذاك البحّاثـة الفضوليّ، ولم يحدث إلاّ نادرا جدّا أن تأكّد شـغف مباشر وضخم بالأقصوصة شـبيه بذاك الإعجاب الذي واكب صدور مجموعة «كرة الشـحم»(Boule de suif)، ومع ذلك فهذا الشـغف ما كان ليكون لولا الحظوة التي يتمتع بها «الجنس القصير» ونادي «أسـمار «ميدان»(Médan). فتاريخ الأقصوصة يرتبط ارتباطا وثيقا بتقلّبات الأنتلجنسيا الأدبيّة، وقد نجد عناء لنميّز في ما يهمّ شـهرة كاتب الأقصوصة، النصيب العائد إلى أثره نفسـه من ذلك النصيب الذي نجمت فيه شـهرته عن حملات رد الاعتبـار أو الاعتراف التي تقام لفائدتـه. والأمثلة على ذلك عديدة جدّا : فقد كشـف «نرفـال»(Nerval) فـي «الملهمـون» (Les Illuminés) عن عبقريّـة «كازوت»(Cazotte)، وترجم بودلير إدغار بو فخلق منه حواريّا لدى الجمهور الفرنسـيّ، وتصرّف ميريمي بطريقة شبيهة مع بوشكين وتورغينيف، ولـ«أ. م. شميدت» (A. M. Schmidt) و«أ. بيغين» (A. Béguin) يعود الفضل في عدم التعامل مع قصص موباسّان تحديدا على أنّها «قصص جيّـدة» لكاتب هزليّ على جانب من الفظاظـة»، وأحلّ «دو بـوس» Du Bos في «مقاربات» (Approximations) أقصوصة «الاحتقار المضاعف» (La Double Méprise) لميريمي منزلة مرموقة، ومنح «جيد» (Gide) نفسـه في «يوميّات» (Journal) بعض الأهميّة لأقصوصة «لعبة الطاولة» (La Partie de trictra)، وأبرز الناقد «أندريـه سـواريس» (André Suarès) هذا الأثر نفسـه لميريمي ضمن ما يفضّله من الآثار، وفي أنغلترا نشـرت «فيرجينيا وولف» (Virginia Woolf) لـ «ك. ما نسفيلد»، وخصّص «بارت» (Barthes) دراسة باهرة في كتابه «س/ز» (S/Z) لأقصوصة مغمورة جدّا لـ «بلزاك» (Balzac)، وفـكّك تـودوروف (Todorov) فـي كتابه

«إنشائيّة النثر» (Poétique de la prose) أقصوصة «قلب العتمة» (Heart of Darkness) لـ«كونراد»(Conrad)، وجدّد النقد الجامعي أعمال «غوتييه» (Gautier)، واكتشف النقد الأدبيّ، فرائد لدى «فاليري لاربو» (Valéry Larbaud)، وكشفت «يورسنار» (Yourcenar) للجمهور الفرنسيّ نصوص الياباني «ميشيما» (Mishima).

فلنلخّص ما سلف : إنّ نجاح الأقصوصة أو فلنقل دوامها على الأقلّ، لم ينشأ على ما يبدو عن استفتاء تلقائي واسع النطاق قام به جمهور تقليديّ، بل هو ناشئ بالأحرى عن عمل دعائيّ صبور و«طلائعيّ» إلى حدّ ما، قامت به أقليّة من القرّاء الاستثنائيين. ذلك أنّ الأقصوصة شأن يعني متذوّقي الجمال وهواة الجمع أكثر ممّا يعني مستهلكين متحمّسين أو «مبذّرين» مسعورين. وعلى عكس الرواية التي تسعى علانية إلى أن تُقرأ وتحاول دائما أن تشقّ لنفسها الطريق الأكثر قربا إلى قرّائها المفترضين حتّى تجد لديهم التعاطف و«تفجّر العبرات» حسب قولة «كلوديل» (Claudel) (لأنّنا لا نستطيع أن ننكر أنّ الرواية هي جنس عاطفي بامتياز، دون أن نحمّل ذلك أيّ دلالة تحقيريّة)، فإنّ تلقّي الأقصوصة ذو طابع «عقلانيّ». لهذا السبب دون شكّ تتحرّك لجان المساندة، وجمعيّاتُ الكتّاب، ودور النشر بصفة عرضيّة ولكن منتظمة، من أجل بلورة فحص طبّيّ عام للأقصوصة أو لضمان حمايتها.

لا يمكن أن نغفل إذن عن أن نطرح سؤالا نسعى من ورائه إلى أن نعرف إن كانت الأقصوصة مهدّدة حقّا، وإن كان طابعها الهامشيّ المشتكى منه دائما يتطلّب هذه التدابير الاحتياطيّة التي تعدّ من حين إلى آخر ضروريّة ضرورة «مطلقة». فهل لجان الدفاع عن الأقصوصة هي حقا جواب عن الوضعيّة المحيّرة لجنس أدبي مغضوب عليه فاقد للحظوة، أم هل هي بالأحرى، كما ثبت لدينا، لسان تجمّع انتلجنسيا أدبيّة؟ وقد عرفت الرواية على كلّ حال الهموم نفسها : فلم ينقطع بعضهم- وكان ذلك في العصر نفسه الذي ازدهرت فيه- عن تحقيرها والإعلان عن أفولها الوشيك. فهذا فلوبير يكتب أو يحاول على الأقلّ أن يكتب الرواية الأخيرة، تلك التي تقصي كلّ الروايات الأخرى. وفي هذا المجرى نفسه ساد التسليم تقريبا بأنّه ما من كتابة بعد الرواية الجديدة تشبه ما كان يكتب قبلها، وبأنّ الجنس الروائيّ قد غربت شمسه... غير أنّه يكفي أن نفتح اليوم أيّ مجلّة أدبيّة لنستنتج أنّ أنبياءنا قد استُخفّ بأقوالهم وأنّ الرواية قد صمدت رغم كل العقبات. فلماذا قد يختلف الأمر مع الأقصوصة ؟ وردّا على أولئك الذين يخشون زوال الأقصوصة ويحتجّون على ذلك بضعف انتشارها بالنظر إلى سوق تجارة الكتب الضخم، نحاول أن نجيب صحبة «بلانشو» (Blanchot) أنّ الأدب يستطيع، عند اللزوم «الاستغناء عن الكاتب» وأنّ الفنّ يفلت أحيانا من الحتميّة الماديّة ومن توقّعات الخبراء كذلك. وتمكّننا قوائم الناشرين من أن نستنتج أنّ الأقصوصة مازالت تكتب وتقرأ دائما، ولنضرب على ذلك أمثلة «ديك الخلنج» (Le Coq de bruyère) لـ«ميشال تورنييه» (Michel Tournier) و«موندو وقصص أخرى» (Mondo et autres histoires) لـ«جان بول أندريفون» (J.-P. Andrevon) و«لوكلوزيو» (Le Clézio)، و«أقوال من صوف» (Paroles de laine) لـ«ج. ل. تراسّارد»(J.-L. Trassard) من فرنسا، و«قصص حبّ مضحكة» (Risibles amours) لـ«كونديرا» (Kundera) من تشيكسلوفاكيا سابقا و«ألالويا لامرأة -حديقة» (Alléluia pour une femme jardin) لـ«رينيه ديبستري» René Depestre من هايتي، و«ساعات غير مناسبة» (Heures indues) لـ«خوليو كورتاثار» (J. Cortazar) من الأرجنتينن، هذا إذا اقتصرنا على بعض المؤلّفين الأجانب المترجمين إلى الفرنسيّة والذين يمثّلون جانبا مهمّا من الإنتاج.

جنس غير قابل للتعريف :

لئن كان من السهل نسبيّا إدراج الأقصوصة في منظور تاريخي ما ووضع رسم إجمالي لنظريّة «تلقّيها» بغية استخدام مفهوم لم يحدّد إلاّ مؤخّرا، فإنّ المهمّة على غاية من الصعوبة حين ننوي تعريف الأقصوصة بنائيّا ومضمونيّا وأجناسيّا. ومن الطريف في هذا السياق أن نلاحظ كيف أنّ المؤلفين قليلا ما يلجؤون إلى تعريفات محدّدة للأقصوصة، ويقبلون في الوقت نفسه على تأليف الأقاصيص في راحة من أمرهم. فنحن هنا إزاء ظاهرة أحسن وصفها اللسانيّون المعاصرون، ومفادها أنّه ليس من الضروريّ ليتحدّث المرء لغة ما ويستعملها، أن يعرف عملها النحويّ ولا نظامها الداخليّ المعقّد، أو بعبارة أكثر تدقيقا: إنّ الإدراك الحدسيّ والتجريبيّ للّغة يسبق دائما أيّ مقاربة أخرى لها. وكذلك الشأن مع الأقصوصة. فجميع الناس يعتقدون أنّهم على معرفة بماهية الأقصوصة وأنّهم قادرون على تمييزها من بقيّة الأشكال الأدبيّة، لكن لا أحد بمستطاعه أو هو لا يجد حاجة إلى تعريف الأقصوصة تعريفا دقيقا يقينيّا.

من حين إلى آخر وحسب هوى شواغل المنظّرين والتيّارات الأدبيّة واتّجاهات الموضة أحيانا، يعدّ مؤلّف ما تحليلا معيّنا ويحاول أن يعرّف الأقصوصة بوضوح في مقدّمة أو دراسة قصيرة، ولكن نادرا ما يقوم بذلك في نطاق الأقاصيص نفسها وهي نشاطه الأصليّ. وتعكف أحيانا مدرسة أو مجموعة بحث ما على المسألة بجديّة أكبر. على هذا النحو رأى «مارسيل شواب» (Marcel Schwob) أنّ الأقصوصة هي دائما قصّ لأزمة، وقد كتب يقول في مقدمة «قلب مضاعف» (Cœur double): «الأزمة وحدها انتخبت موضوعا للتمثيل الفنيّ»، واعتبر أندريه جيد أنّ الأقصوصة «تكتب لتقرأ دفعة واحدة في جلسة واحدة»، وألحّ بودلير على الكثافة الشديدة في الأقصوصة مقارنة بالرواية. وفي كلّ الحالات فإنّ أمر التعريف يتعلّق بمساهمات أشخاص مستقلّين، ومخطّطات تحليليّة، وعروض عن قراءات على جانب بسيط من التعمّق، ومحاولات لتبرير نمط من الكتابة أكثر ممّا هي تفسير حقيقيّ له، ولا يمكننا أن نقول إنّ الكتّابَ والنقاد في فرنسا مهتمّون بمسألة تعريف الأقصوصة اهتماما فعليا دائما. أما خارج فرنسا فالأمر على عكس ذلك، إذ ظهر لدى غيرنا الاهتمام والطموح إلى اقتراح نظريّات أكثر اكتمالا وتناسقا ممّا عليه الحال عندنا. وكانت ألمانيا أوّل بلد تتجلّى فيه بصفة لافتة للنظر الرغبة في تحديد إشكالية جنس الأقصوصة تحديدا على جانب أكبر من الصرامة. فـ«غوته» (Goethe) وهو مرجع لا استغناء عنه، يفهم الأقصوصة على أنّها «حدث مدهش قد وقع» («فما الأقصوصة إلاّ حدث قد وقع بصورة مختلفة»)(1)، بينما رأى «فريدريك شليغل» (Friedrich Schlegel) في الأقصوصة التعبير الأبعد عن «الترف المعماريّ»، أي إنّ الأقصوصة تجسيد لمبدأ الصفاء الساطع. ويناظر هذا الولعَ الذي ميّز سنوات 1810-1830، سنوات الرومنطيقيّين الألمان، المشروعُ النقدي الطموح الذي أعلن عنه الشكلانيّون الروس في بداية القرن العشرين. فقد كان «ياكوبسون» (Jakobson) وتودوروف و«تروبتزكوي» (Troubetzkoy) يتطلّعون إلى إنشاء نظريّة كاملة للفعل الأدبي. ولم تفلت الأقصوصة عن تنقيبهم، فرأوا أنّه يجب عليها «أن تعتني بصفة خاصّة بالمفاجآت الختاميّة وأن تُبنى على لغز أو خطأ يحافظ على الدور المحرّك في الحبكة إلى النهاية» (نظريّة الأدب (Théorie de la littérature)، نصوص جمعها ت. تودوروف).

هي أزمةٌ، وسرعة، وكثافة، وسمة وقائعيّة خارقة، وصفاء بنائيّ، ووظيفة تطهيريّة، وإلغاز... إنّ المقاربات والتمييزات كثيرة ولا تخلو من فائدة، لكنّها تسترعي الانتباه فعلا بسبب تنوّعها وتنافرها أحيانا. فالقضيّة الأساسيّة منذ القرن التاسع عشر ترتكز على

معرفة المعايير المميّزة للأقصوصة، غير أنّنا كلّما زاد جهدنا لتبيينها بدقّة، ازداد الجدل في ملاءمتها للموضوع المدروس. فيبدو أنّ مفهوم الأقصوصة الأدبيّ دائم التخفّي عن الأعين مخلّفا اليأس لدى من يسعون إلى اعتقاله...

فهل تثير الأقصوصة الأزمة أم هي تحلّها؟ وهل هي محاولة لقول كلّ شيء أم هل تقتصر على ألاّ تقول شيئا؟ وهل يوجد، كما يجري تأكيدُ ذلك دائما هذه الأيام، نوعان من الأقاصيص: الأقاصيص الحدثيّة من جهة، وتلك التي «لا يحدث فيها شيء» من جهة أخرى؟ كيف نوفّق بين هذين الضدّين؟ وهل هما جديران معا بلقب «أقصوصة»؟

لا وجه للمقارنة في الحقيقة بين القصص الفانتاستيكيّة المذهلة لميريمي وبو وغوتييه... ونصوص فيرجينيا وولف التي لا تميّز فيها تقريبا. ففي الحالة الأولى كلّ شيء مصمّم لمفاجأة القارئ أو الايقاع به، أمّا في الحالة الثانية فيكتفى باستحضار لحظات تبدو عبثيّة ومشاهد ساخرة من الحياة اليوميّة.

يميّز «إيتيانبل» (Etiemble) من جانبه في مقال له بـ«الموسوعة الكونيّة» (Encyclopaedia Universalis) خصّصه لهذه المسألة، ثلاثة معايير تمييزيّة للأقصوصة وهي: الطول والحقيقة وبرود الراوي، ولكنّه لم يقدّم هذه المعايير إلاّ للتحقّق من قصورها عن أن تعرّف الأقصوصة. فهل يمكن حقّا أن نعتبر الأقصوصة مختلفة عن الرواية استنادا إلى عدد صفحاتها؟ يقترح إيتيانبل إطارا-أنموذجيا يتكوّن من ثلاث إلى ثلاثين صفحة دون أن يغيب عنه الحدس باعتباطيّة هذا المعيار: فماذا نفعل لو صحّ هذا المعيار بالصفحات الاثنتين والسبعين التي تتكوّن منها أقصوصة «كارمن» (Carmen) وبالصفحات المائة لأقصوصة «إصابة عين» (Jettatura) لغوتييه والصفحات المائة والثلاثين التي تتألّف منها أقصوصة «الشيطان العاشق» (Le Diable amoureux) لكازوت... وفي المقابل تطرح بعض الروايات المختصرة جدّا إشكالا: فـ«رونيه» (René) لـ«شاتوبريان» (Chateaubriand) (أربع وخمسون صفحة) يقدّمها معجم «لاروس» (Larousse) في طبعة 1966 على أنّها رواية ذات طابع سيرذاتي، ولا تعدّ «بريد الجنوب» (Courrier Sud) لـ«سانت أوكزوبيري» (Saint- Exupéry) إلاّ مائة وأربعين صفحة، وتبلغ «أدولف» (Adolphe) لـ «ب. كونستان» (B.Constant) مائة وعشرين صفحة. إلاّ أنّ هذه الأعمال جميعها متّفق حولها على أنها آثار روائيّة... فهل ينبغي إذن أن نتحدّث هنا عن رواية قصيرة وهناك عن أقصوصة طويلة؟ وفي هذه الحالة كيف لنا أن نميّز هذه من تلك؟ في الحقيقة إنّ المفهوم المباشر لجوهر الأقصوصة – وهو مفهوم ملتبس ومتغيّر حسب الأفراد- هو الذي يسمح لنا بأن نحدّد إن كنّا إزاء أقصوصة أم لا. فمعيار «الطول» لا فائدة منه بما أنّه لا يمكّن من إقامة حدّ واضح بين الرواية والأقصوصة. نستطيع في أقصى الحالات أن نلاحظ أنّ الأقصوصة تتّسم بضرب من القصر (من الصعب أن نفهم كيف يُعدّ أثرٌ يبلغ عشر صفحات رواية، وفي المقابل يصعب كذلك أن يجوز يوما ما لأثر يبلغ أربعمائة صفحة ادّعاءُ تسمية «أقصوصة»). لكنّ هذا الإيجاز يظلّ متعنّتا عن التعريف بطريقة موضوعيّة. فالإيجاز الشكليّ الشديد لكثير من الأقاصيص ليس قاعدةً لقصرها، بل إنّه ليس غير أثر من الآثار أو علامة من العلامات.

ولا يصمد معيار «الحقيقة» أمام اختبار من هذا القبيل أكثر من صمود معيار «الطول». وقد يتعلّق الأمر دائما بـ«اقتراح جدول في أخلاق العصر لا يدّعي بأنّه مُشاكل للواقع فحسب، بل بأنّه حقيقي فعلا». بيد أنّ مثال أقصوصة «فينوس الايليّ» (La Vénus d'Ille) و أقصوصة «هوب-فروغ» (Hop-Frog) لإدغار بو أيضا أو «تجلّيات» (Apparitions) لتورغينيف مثلا تخطر

علـى الذهن فورا : فهل يمكننا أن نقول إنّ الأقصوصة الفانتاستيكيّة تتطلّع إلى «الحقيقي»؟ قد يرغب بعضهم في نقـض هذا الاعتراض محتجّيـن بحقيقة مفادها أنّ «العجائبـي جـزء من العالـم الواقعيّ» (دائما حسـب ايتيانبل)، وهي حقيقة من شأنها أن تخلط الأمور خلطا حادّا. وعلى افتراض أنّنا نبحث انطلاقا من هذه الحقيقة عن ضـرورة ما قد تكون إذن خاصّـة بكلّ أقصوصة، وهي ضرورة إتاحة الفرصة لقيام خلفيّة محتملة الواقعيّة (ومن الأفضل حينئذ أن نتحدّث عن «الصدقيّة»)، وإذا افترضنا أنّ «فينوس إيلّي» هي رغم كلّ شـيء انعكاس للأخلاق الريفيّة في المقاطعة الكاتالونية الفرنسـية في القرن التاسـع عشـر وأنّ «هوب-فـروغ» تصف حياة القصور زمـن الأنظمة الملكيّـة وأنّ «تجلّيات» تخبرنا علما بهيجان بعض العواصم الأوروبية (باريس، سانت بيترسـبورغ. . .)، فكيف نتصرّف حيـال أقصوصتي «نادي الحشّاشين» (Le Club des Hachachins) لغوتييه و«سـمارّا» (Smarra) لنودييـه اللتين لا يلبث الهذيان الحلمي فيهما أن يتخطّى كلّ حدّ؟ وهذا الأمر أوضح مع عدد من الأقاصيص الأمريكيّة الجنوبيّة المعاصرة (مثل «الخطيبة المسروقة»(La Fiancée volée) للأوروغوايي «ج. س. أونيتّـي» (J. C. Onetti) تلـك التي تخضع بداهة إلى رسـوم خياليّة وتقارب الإبهـام أحيانا، إلى درجة أنّنا نشـقى فـي البحث عن أقـلّ معلم مألوف. فماذا ترانا فاعلين معها؟ ففي هذه الأقاصيص لا ينساق القـارئ نحو مزيد من الحقيقة بل نحو مزيد من العتامة والجنون.

أمّا عـن معيار «بـرود الراوي» الذي يشـترط أن يحافظ راوي الأقصوصة على مسـافة معيّنة من قصّته دون أن يمنـع ذلـك محاولته أحيانا- سـواء عابثا أو غيـر عابث - الايقاع بقارئه، فهو ليس أكثر قبولا من المعيارين الآخرين. حقّا إنّ كاتبا كميريمي يسـتعمل أسـلوب السـخرية بكثرة، وإنّ كاتبا مثل «بورخس» (Borgès) يقتـرح بضرب من البرودة الماكرة سـردا مضمّنا تضمينا انعكاسـيا يبعث علـى الدوار، ولكن فـي المقابل كم عدد الأقصوصيّين الذين يبدون أعلى درجة من الصراحة؟ يكفي أن نقرأ أيّ نصّ لموباسان («كرة الشحم»، «كوكو» (Coco)، «السرير 29» (Le Lit 29). . .) أو نقـرأ أقصوصة «الزانية»(La Femme adultère) لـ«كامو» (Camus) حتّى ندرك أن المسألة ليست والحالة هذه مسألة استراتيجيا فكريّة : فنحن هنا إزاء كتابات راقيـة مؤثّرة في أغلب الأحيان ومحيّرة. فإن أصرّ بعضهم على كشـف برود كامو وموباسان، ونعنـي بالبرود ضربا من تحريم الغنائيّة ونفور الراوي من تدفّق المشـاعر، وجب أن نذكر حينها على سبيل الأمثلة المضادّة تشيخوف أو فيرجينيا وولف المفترض أنهما مناصـران لـ«السـرد المحايد» لنبطـل الحجّة نهائيّـا أو لنثبت قصورها على الأقلّ. أمّا تشـيخوف فنستند إلى ما قفلت به أقصوصة «في ضيافة أصدقاء» (Chez des amis) مـن جهر بالعقيـدة مؤلم ومؤثّر. وأمّـا فيرجينيا وولف فنسـتند إلى المرافعـة المؤثّرة المناصرة للنزعة النسـويّة التي كانـت نقطة الارتكاز في أولى أقاصيصهـا «فيليس وروزامـون» (Phyllis et Rosamond) فيبـدو على نقيض ما هو شـائع أنّه إذا ما اتّسـم راوي الأقصوصة ببرود ما، فهذا البرود إمّا أنّـه متصنّع دائما أو مكره عليـه، وأنّ «اليأس»، لنجمـل القول، هو إحدى لـوازم الأقصوصة عامّة. فمن «الهورلا» (Le Horla) إلى «الميّتة العاشقة» (La Morte amoureuse) لغوتييه، ومن انتحار «سـانت-كليـر»(Saint-Clair) في «المزهريّـة الأترورية» (Le Vase étrusque) لميريمي إلى انتحار الملازم غوستيل المدبّـر لـه بعناية و المتحاشـى إلى آخـر رمق في أقصوصة «شنيتزلير» (Schnitzler)» الملازم غوستيل (Le Lieutenant Gustel)، ومـن الكـون المعتلّ في «الشـيطانيّون» (Les Diaboliques) لـ«بربـاي دي أوروفيلّـي» (Barbey d'Aurevilly) إلـى السـخرية

المثيرة للعواطف عند ك. ما نسفيلد مرورا بالوسواس التراجيديّ عند همينغواي (Hemingway) («ثلوج كليمنجارو» (Les Neiges du Kilimandjaro)، «الحرب الأهليّة الإسبانيّة» (La Guerre civile espagnole)الخ...)، ومن العزلة الاجتماعية عند ميريمي إلى الهامشيّة القاسية عند بو، تبدو المسألة دائما مسألة يأس غير قابل للوصف سواء جسّدته شخصيّة ما (دون خوسيه في «كارمن» والملازم غوستيل، وجانين...) أو أوحت به القصة ببساطة. ومن دون شكّ تكمن هنا خاصيّة «موضوعاتيّة» من خصائص الأقصوصة جديرة بمزيد الاهتمام.

يتبيّن لنا في نهاية المطاف أنّ التعريفات المقترحة جميعها لا تلبّي الحاجة تمام التلبية. فالمرء يجد نفسه دائما مرتبكا إزاء بعض الأقاصيص التي تمثّل شذوذا عن القاعدة التي بذل جهد كبير لاعتمادها، وإزاء مبادئ مبسّطة جدّا بل تبسيطيّة، وأفكار غير دقيقة، وتخمينات، ومقاربات جزئيّة وملامسات حدسيّة، وإجمالا إنّ ما يربكنا إنّما هو تعقّد جنس أدبي لا ينقاد بسهولة إلى الضبط والتحديد. ومن المؤكد أنّ التعريف الأقرب إلى القبول هو الأقلّ إحكاما من غيره، بما أنه يكتفي بتصنيف عام جدّا ولا يجازف بأن يجعل نفسه عرضة للإقصاء حين تفنّده خيارات صريحة جدّا. على هذا النحو نجد أغلب المعاجم تكتفي بالتعريف التالي أو بصيغ قريبة منه: «أقصوصة : هي تأليف أدبيّ ينتمي إلى جنس الرواية لكنّه يتميّز منه بقصر النصّ ما أمكن، وببساطة الموضوع».

لقد سبق أن رأينا أيّ احترازات يمكن أن نصوغها في ما يتعلّق بمعيار الطول، إلاّ أنّ أصحاب هذا التعريف توقّوا أمر الاحترازات فتجنّبوا ضبط مقياس محدّد واقتصروا فقط على الإشارة إلى أنّ حجم الأقصوصة يتّسم بالاختزال عامة مقارنة بالرواية. ولعلّ المزيّة الأساسيّة لهذا التعريف جمعُه أساسا بين الجنسين الأدبيّين ومسارعتُه إلى تأكيد ما بينهما من ترابط أو لنقل ما بينهما من «تواطؤ». ومن اللافت للانتباه في هذا الصدد أنّ عصر ازدهار الأقصوصة يوافق قليلا أو كثيرا العصر الذهبي للرواية في أوروبا، ومن الواجب أن نتأمّل مستقبلا هذه المصادفة. فأن نفكّر في الأقصوصة يعني إذن أن نستند، آجلا أو عاجلا، إلى النماذج التصوّريّة للرواية. ولئن توافر للأقصوصة شكل أو بنية أو نحو خاص بها، فلا يمكننا رغم ذلك أن نغفل «بنيتها السلالية» وتاريخيّتها. وأن نسعى إلى معرفة الأقصوصة يعني أن نتأمّلها في وقت واحد من زاوية آنيّة (بصفتها أقصوصة) وزاوية زمانيّة (باعتبارها نتيجة لمسار تكويني). وبفضل هذا المجهود فحسب، قد يتاح لنا أن نأمل الإحاطة بإشكاليّة الأقصوصة دون أن نقتصر على مجرّد إقامة خارطة من العلامات.

يبدو لنا في هذا المنظور أنّ تبنّي «بساطة الموضوع» مقياسا خاصّا بالأقصوصة مثلما يوصي المعجم بذلك، أمرٌ لا يخلو من الأهميّة. فرغم أنّ الصياغة ظلت غامضة - فأين هي «بساطة» موضوع أقصوصة «السيّدة دالوواي في شارع بوند ستريت» (Mrs Dalloway dans Bond Street) لفيرجينيا وولف الذي سمح بتطوير مونولوغ داخليّ سبّب عذابا ممضّا لكلارسيا ؟ - ولا تسمح إلاّ باستشفاف بعض اتّجاهات البحث فحسب- كأن تكون عددا محدودا من الشخصيّات، إطارا زمكانيا ذا طبيعة أوليّة، عرضا ذا طابع حسيّ واضح، وحدة في الحدث، دقّة في «الخيوط» الدراميّة، الخ-، فإنّها ترتكز إلى المسلّمة التي بمقتضاها لا يمكن التفكير في هذه «البساطة» إلاّ بالقياس إلى التعقّد الروائيّ الذي قد تمثّل بالنسبة إليه طورا تمهيديّا أو درجة أولى. وعلى هذا النحو قد تمثل الأقصوصة بالنسبة إلى الرواية، ما يمثّله الفرد بالنسبة إلى الجمع.

مفهوم متغيّر سيّئ التعريف :

إذا كان الغموض والقول التقريبيّ يجعلان عددا كبيرا من تعريفات الأقصوصة التي استطعنا تقديمها غير مرض، فيجب الإقرار في المقابل بأنّ لامبالاة المبدعين والكتّاب أنفسهم أو ارتباكهم على وجه أدقّ، لم يسلما من المساهمة في هذه المعضلة. ذلك أنّه ما من مفهوم يحملونه في أذهانهم يعادل في ضبابيّته حقّا مفهوم الأقصوصة عندهم، وقد استمرّ هذا الأمر حتّى القرن العشرين على الأقل. فمارغريت دي نافاري جمعت في «الهيبتاميرون» (Heptaméron) تحت مسمّى «أقاصيص» سلسلة من الخرافات أو الحكايات المثليّة التي تختلف كثيرا عن مفهومنا الحديث للأقصوصة. وحدث أن منح «لافونتين» (La Fontaine) حكاياته الشعرية منزلة (أو عنوان) الأقاصيص. وبالنسبة إلى «بايل» (Bayle) الذي أعلن فيما يخصّ «السيّد كارلوس» (Dom Carlos) أنّه «قرأ أقصوصة تاريخية قصيرة أو رواية» («الآداب الجديدة» 1739)، (Nouvelles Lettres)، فالالتباس عميق. أمّا العصر الرومنطيقيّ فقد تفنّن من جانبه في تشويش الطرق المرسومة، ومارس في إصرار كما هو معروف، المزج بين الأجناس الأدبية. فنشر «فيلّير دي لايسل- آدام» (Villiers de l'isle-Adam) «حكايات مريعة» (Contes cruels) تشبه الأقاصيص إلى حدّ الالتباس، وأصدر نرفال «حكايات ودعابات» (Contes et Facéties) وبلزاك «حكايات هزليّة» (Contes drolatiques) وموباسان «حكايات نورمانديّة» (Contes Normands) (وإن كان مصطلح «حكايات» من وضع الناشر الرواني لا المؤلّف) و«ديكنز» (Dickens) «حكايات عيد الميلاد» (Contes de Nöel) وتورغينيف «قصص صيّاد» (Récits d'un chasseur) و«زولا» (Zola) «حكايات لِنينون» (Contes à Ninon)، و«دوديه» (Daudet) «رسائل من طاحونتي» (Lettres de mon moulin) و«حكايات يوم الإثنين» (Contes du lundi) وفلوبير «حكايات ثلاث» (Trois Contes)، ونشر غوتييه «تحوّل» (Avatar) و«إصابة عين» و«أرّيا مارسيلاّ» (Arria Marcella) وقصصا فانتاستيكيّة قدّمها على أنّها «روايات وحكايات» (Romans et Contes)، وتردّد ميريمي غالبا بين «حكاية» و«أقصوصة» (يصدق ذلك على «فيدريغو»(Federigo)، انظر الملاحظة الممهّدة للقصّة) عندما لا ينصبّ التردّد على سياق آخر (مثلما كتب في خصوص «كولمبا»(Colomba): «روايتي أو أقصوصتي»)، وأخيرا فإنّ «ستاندال» (Sthendal) لا يختلف عن البقية، إذ يبدو نظرا لما نعرف عنه من مرح، أنّه يتسلّى ببعث الاضطراب في أذهان قرّائه. هكذا نجده يدّعي في «التنبيه» الذي وضعه لكتابه الضخم «راهبة بارما» (La Charteuse de Parme) أنّه نشر «هذه الأقصوصة دون تغيير شيء من مخطوط 1830...»

من الواضح أنّ مفهوم «الأقصوصة» أخذ في التشكّل شيئا فشيئا منذ العصور الوسطى وأنّ بروز هذا الجنس الأدبي في القرن التاسع عشر لم يحدث بغتة. فانطلاقا من الأجناس الأدبيّة المجاورة والمتاخمة التي كانت هي نفسها في مرحلة تكوّن، هيّئ لنشأة الأقصوصة. وبسبب هذا التجاور الأجناسيّ، على الأرجح، تجري اليوم محاولة لدمج عدد كبير من «الأجناس القصيرة» دون الانتباه للتلاؤم بين هذه المتماثلات. أفليس من التعسّف أن ندرج في مدوّنة تقوم نقطة انطلاق لدراسة الأقصوصة دراسة تأليفية، فصل «العملاق» في «الأوديسا» (L'Odyssée) أو شكلا قصيرا آخر متحدّرا من التقاليد الأدبيّة اليابانيّة الضاربة في القدم («حكايات إيزو»(Les Contes d'Iso) لـ«ياماتو» (Yamato) التي لا تتجاوز خمسة عشر سطرا مثلا)؟ رغم ذلك يبدو أنّ إيتيانبل يساند هذه الأطروحة في مقاله المذكور الصادر في الموسوعة الكونيّة. وبالمثل أينبغي علينا أن نقدّر تقديرا خاصا «أقاصيص في ثلاثة أسطر» (Nouvelles en trois lignes) معتبرين مؤلفها، كاتب الوقائع «فليكس فينيون»

(Félixe Fénéon)، إن لم نقل أحد أساتذة هذا الجنس الأدبي، فعلى الأقلّ أحـد ممثّليه الأكثر أصالة وتطرفا في هذا الشأن ؟

لنتأمّل النصّ التالي :

أستاذ السباحة «رونار» الذي يسبح تلاميذه في المارن بشارونتون، نزل هو نفسه إلى الماء فغرق.

(عدد 625، طبعة ماكولا).

فهل يتعلّق الأمر هنا بأقصوصة ؟ وأيّ وجه للمقارنة، إذا لبثنا في إطار موضوع الغرق نفســه، مع أقاصيص «الليـل» (La Nuit) لموباسـان، و«المياه الهادئـة» (Les Eaux tranquilles) لتورغينيـف و«فتنـة البحيرة» (La Fascination de l'étang) لفرجينيـا وولف. فلعلّه من الأنسـب في حالة فينيون أن نتحدّث عن «بذرات» أقاصيص لا أقاصيص بأتمّ معنى الكلمة.

وإلـى اليوم ما يـزال التمييز بيـن رواية وأقصوصة غيـر متأكّد بصفـة بيّنة، ومـا يزال الشـكّ في أغلب الأحيـان هو المسيطر. ونورد دليلا علـى ذلك هذا العـرض الـذي قدّمته صحيفـة «ايسـت ريبوبليكان» (l'Est Républicain) للفائـزة «بجائـزة «ماديسيس (1994) Médicis» بعـد تتويج عملها «إنّ «إيمانويلا برناهيـم» (Emmanuèle Bernheim) هـي التي تلقّت نصّ «زوجتـه» (Sa femme) المنشـور عنـد غاليمار في الدورة السـابعة بعد مناقشـات عنيفة على أنّه رواية قصيرة، أقصوصة تقريبا». فالأقصوصة ما تزال بالتأكيد ذات حدود غامضة، بالرغم من أنّ العصر عصرُ التنافس في الوثوقيّة، عصرٌ تتعدّد فيه النمطيّات ويُتطلّع فيه دائما إلى مقاربة الأدب مقاربة علميّة.

ولندقّق على سبيل الختام فنقول: إنّ تدويل الأقصوصة أوشـيوعها في مختلف الآداب الأوروبيّة لم يسهّل حلّ الإشكالات القائمة. فحسب مصادفات التاريخ والثروات الأدبيّـة، والحظـوة التي نالهـا هذا المؤلّـف أو ذاك، والموضة والأذواق التي تتغيّر كثيرا من بلد إلى آخر ومن قرّاء إلى آخرين، تطوّرت الأقصوصة تطورا يختلف أشدّ الاختـلاف بين الهنا والهناك، إلى درجة أنّه ينبغي أحيانا أن ننكبّ على تمارين دقيقة ومحفوفة بالخطر في الأدب المقارن لنظفر ببعض التماسك في «بابل» المفردات التي تستعمل في عدد من اللغات تعيينا للأقصوصة أو وصفا لها. ففي حين ألّف «سـرفانتس» سنة 1613 «أقاصيص أنموذجيّة» (Nouvelles exemplaires) يمكننا أن نصاهر بينها وبين رواية قصيرة (نوفيلاّ) (Novella) الايطاليّة في القرن الرابع عشـر، بغضّ النظر عـن طابع الأقاصيص الشـطاري والواقعيّ، يفهم الإسبانيّ المعاصر اليوم من عبارة «نوفيلا» معنـى «رواية» ومن عبارة «نوفيلا كورتا» (Novella corta) معنـى أقصوصة. ولـن نتحدّث عن شـطط الأرجنتيني بورخس الذي يروّج لمفهوم آخر هو «التخييلات»... أمّا الألمـان الذين يتوافر لديهم مثلنا مصطلحـا «رواية» و«أقصوصة»، فيبدو من جانبهم أنّهم يقرّون بأنّ للأقصوصة خاصيّة نوعيّة، لكنّ الرواسم التي يعتمدونها مازالت بعيدة عن أن تسـتقرّ بشكل واضح. فمصطلح «Erzahlung» (الذي يجمع في وقت واحد بين مفهوم القصّـة ومفهوم الحكاية ومفهوم الأقصوصة !) ومصطلح «Kurzgeschichte» (قصة قصيرة) هما في تنافس حقّا. ويبدو أنّ تحليل الأجناس الأدبية باعتماد ما بينها من علاقات يزداد عسرا حين ننظر في التصنيفات التي أنشأتها اللغة الإنغليزية. فمصطلح «Novel» يقصد به رواية، بينما يعبّـر عن الأقصوصة بمصطلـح «Short story» وهذا يعني حرفيّا «قصة قصيرة» على غرار المصطلح الألماني «Kurzgeschichte». بيـد أنّ تنويعات مختلفة يحصيها إيتيانبـل في تأليفيّته تزيد مهمّة الناقد تعقيدا، إذ نجد في الإنغليزيّة مصطلحات أخرى مـن قبيل «Longish tale» (حكايـة «غنيّـة») و«Long story» (قصة ممتـدة) و«long short story» (الأقصوصـة الطويلـة) و«Short novel» (روايـة قصيـرة)... لهـذا السـبب من دون شـكّ، اختـارت مترجمـة فيرجينيـا وولـف بـدار

«سوي» (Seuil) للنشر أن تقدّم الأقاصيص التي جمعتها «سوزان ديك» (Susan Dick) تحت عنوان «الآثار التخييليّة القصيرة الكاملة لفيرجينيا وولف» (The Complete Shorter Fiction of V.Woolf)، باعتبارها أعمالا «نثريّة».

لئن لم تكن هذه التناقضات وهذه التنافرات بين مختلف الأنظمة التحليليّة الخاصّة بكلّ لغة أو أدب إلاّ طريقة تعدديّة لمقاربة مفهوم واحد، فإنّ هذا المفهوم لم يسلم مع ذلك من أن يكون غامضا، متذبذبا، سيّئ التحديد. ويجدر بنا أوّلا، إذا ما أردنا أن نضمن انعكاس بعض الاستطرادات، أن نحدّد موقع بزوغ الأقصوصة في إطار تاريخ الأشكال الأدبيّة الغربيّة- وهذا ما يؤدّي بالضرورة إلى اختيار معايير تعريفيّة تشفي الغليل أكثر من غيرها، معايير جديرة بالاختيار- قصد أن نضبط كرونولوجيّا ونحسن حصر تطوّر ظاهرة أدبية يحقّ لنا أن نعتقد حقّا أنّها متحدّدة بدائرة ثقافيّة محدّدة جدا (الغرب وأوروبا بصفة أخص).

زد على ذلك أنّنا لا نستطيع، من أجل معرفة الخاصيّة النوعيّة للأقصوصة، أن نستغني عن القيام بدراسة «بنائيّة» و«وظيفيّة» في وقت واحد، تستطيع أن تفكّك مقوّمات الأقصوصة الأساسيّة من جهة، وأن تصف من جهة أخرى آليّة عمل الأقصوصة التي تمثّل تلك المقوماتُ دواليب لها. ولذلك سنهتّم بالجانب «المورفولوجي» من الأقصوصة (البنى العامليّة والسرديّة...) وبجانبها «الفيزيولوجي» (إشكالية الحدث، والبناء الدرامي..) في وقت معا.

الهوامش والإحالات:

1) بالألمانية في النص الأصلي (المترجم).

تيازّي أوزوالد، الأقصوصة، فنّ متفرّد ترجمة محمد آيت ميهوب
المصدر : كتاب :الأقصوصة، هاشيت، باريس1996
التعريف بالمؤلف: تيازّي أوزوالد باحث وأكاديمي فرنسي من أبرز المختصين في الأقصوصة وفي أدب «مريمي» خاصة. من أبرز أعماله «الأقصوصة»(1996) و«مريمي كاتبا ترسليا»(2010).

قراءة في كتاب

L'univers des symboles humains :

l'Autre sous-développement au Maghreb et au Tiers-monde.

par Mahmoud Dhaouadi Tunis, L'Or du Temps, 2010

قراءة وتعليقات الأستاذة : Marharyta Fabrykant (*)

ترجمة محمود الذوادي/جامعي، تونس

■ **يمثل كتاب (عالم الرموز البشرية : التخلف الآخر في المغرب العربي والعالم الثالث) محاولة شجاعة تثير في كتاب صغير (200 ص) موضوعين حسّاسين طال الجدال حولهما، ألا وهما فهم الطبيعة البشرية في العلوم الاجتماعية، ومسألة العلاقات المعاصرة بين الغرب والعالم الإسلامي. وللوهلة الأولى، يبدو الجمع بين أسئلة أبدية تتعلّق بالمنهج والأنطولوجيا وبين مسائل شديدة الخصوصية تتصل**

بالعلاقات الدولية أمرا ينتمي إلى عوالم مختلفة تماما، بالتي هي أقرب إلى الفلسفة والجدل العام منها إلى علم الاجتماع المناسب.

لكن النظر عن قرب، بواسطة كل من بنية الكتاب ونهجه الحجاجي العام يُظهر أن الكتاب مفيد في تقديم هذين الجانبين من البحث باعتبارهما مترابطين ومناسبين للخطة الحالية لعلم الاجتماع النظري.

و يتضح من الكتاب أن المؤلف ذو اعتقاد ثابت فهو، من جهة، يؤمن بأن النزاعات المنهجية المجرّدة في العلوم الاجتماعية لها تأثيرات هامّة على تكوين رؤى حول مشاكل ما بعد الاستعمار والحوار بين الثقافات، ويؤمن من جهة أخرى بأنّ الحالات المحدودة في الزمان والمكان- مثل الوضعية الراهنة للمرأة التونسية - يمكن أن تقود الباحثين إلى خلاصات نظرية عميقة.

يتمتع الكتاب ببنية مُدقّقة المعالم . فهو يتكون من ثمانية فصول يحتوي كلّ منها بين ثمانية وثلاثة عشر قسما بعناوينها الخاصة بها، الأمر الذي يجعل المنطق الداخلي للبحث واضحا وشفافا. وبالرغم من أنّ كلّ فصل يعالج الموضوعين المثارين في كامل الكتاب، فإنّ الفصول الأربعة الأولى اهتمت في المقام الأوّل بالإطار المفاهيمي والأطروحة النظرية العامّة، بينما ركّزت الفصول الأربعة اللاحقة أكثر على العالم الإسلامي

وخاصة تونس بلد المؤلف. وفي القسم الختامي تُعاد صياغة المقولات الأساسية موضوع النقاش وذلك إبرازا للتوجه النظري الرئيسي الذي يتميّز به الكتاب في مجمله.

فالمفهوم المركزي الذي يبني عليه محمود الذوادي نظريته هو مفهوم الرّموز البشرية، ويعني المؤلف بتلك الرموز الجوهر المتعالي للطبيعة البشرية (وتفيد كلمة المتعالي عنده القدرة الباعثة على الشعور بالقدسية والخالقة أيضا للشعور بحضور الأبعاد الإلهية لدى النّاس الذين يستعملون الرّموز البشرية) كما يود الذوادي تسميتها. وبعبارة أخرى فالرموز البشرية عند صاحب الكتاب هي جوهر الإنسانية في مقابل الأجناس الأخرى.

فادّعاء الكاتب المركزي في تحليله النظري يتمثل في أن البشر هم أولا وقبل كّل شيء ثقافيو الطبع، وعندئذ فقط ،ونتيجة لذلك، يصبحون اجتماعيين بالطبع. فهذا الادعاء القوي يقود الذوادي نحو وضع مكانته المفهومية داخل الجدال بين علم الاجتماع الأوروبي للثقافة وعلم الاجتماع الثقافي الأمريكي الشمالي أو بين ما يسمى في هذا الصدّد البرنامج الضعيف والبرنامج القوي الذي ينحاز إليه المؤلف وبالرغم من ذلك، فحتى البرنامج القوي لعلم الاجتماع الثقافي لا يبدو قويا بما فيه الكفاية بالنسبة للذوادي، فمن الضروري في رأيه ألا نعتبر الثقافة في بحوث علم الاجتماع مجرّد متغير مستقل بدل متغير تابع، بل يجب التخلص الكلّي من الإطار الوضعي الميداني لصالح إعطاء الأولوية للجانب الثقافي الحمّال لمشروعية ميتافيزيقية كافية. فالوضع الميتافيزيقي كما هو وارد في مصطلح الروح الرموزية الثقافية يبدو مختلفا كثيرا عن البرنامج القوي المعاصر لعلم الاجتماعي الثقافي الذي يركز على طبيعة الانقسامات الثقافية العابرة المتوصل إليها بالعمل في المجتمع. وعوضا عن ذلك، يحيي المؤلف منظورا كان سائدا في نهاية القرن التاسع عشر خاصة في أعمال «يونج» Jung وكسيرر Cassirer اللذين كانا يبحثان باستمرار عن الجوانب النفسية والميتافيزيقية الكونية الجوهرية وراء ظاهر الأشكال الرمزيّة.

يمكن للمرء أن يُحاج بأن منظور المؤلف المنادي بميتافيزيقية الثقافة يقدّم الأساس القاعدي للخط الثاني لأطروحة كتاب علم الرموز البشرية والمتمثلة في تقييم إرث / تراث فترة ما بعد الاستعمار في العالم الإسلامي. يقوم الذوادي في مطلع تحليله بتحوّل من التصور الكوني للرموز البشرية باعتبارها صلب الطبيعة البشرية إلى ما يُدعى بالهويات الرموزية الثقافية للذوات البشرية التي يعرّفها المؤلف نفسه كحضارات. فالادّعاء المركزي بالنسبة للحضارة يتمثل في أنّ الحضارات تتمتع بمجموعة من الرّموز الفريدة (يقع من جديد التركيزُ على مركزية الثقافة بمفاهيم المركزية الثقافية في آخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين التي تبناها خاصة نيتشه Nietzsche وسبنجلر Spengler) القائلة بأن أي نمط من التبادل الثقافي هو مضر بتلك الهويات ومن ثمّ تأتي مشروعية التنديد بالاستعمار، ليس لمجرد هدفه الظالم ووسائله العنيفة ولكن لكونه يمزّق الوحدة الداخلية الميتافيزيقية للروح الرموزية الثقافية التي تتعرّض- في نظر الذوادي- للخطر من طرف أي نوع من التبادل الثقافي في شكل اقتباس و/ أو تلاقح ؛ وتتمثل نتيجة كلّ ذلك في استمرار الانجذاب للغرب بعد رحيل الاستعمار كما يتجلى من الانبهار الفاقد للنقد، والسعي إلى اقتباس معالم الحياة الغربية وجعلها رمزا للجاه. تأتي تلك المواقف من عقدة مركب النقص التي بدورها تُطرح كحصيلة لاختراق وحدة الرّوح الرموزية الثقافية للعالم العربي خاصة. ومن اللافت للاهتمام أن أقصى حالات ذلك الاختراق يقدّمها الكاتب فيما يسميه الفرنكو-أراب الأنثوية، ويفسرها بعقدة مركب النقص المزدوجة الناتجة عن مجتمع يشكو من رواسب الاستعمار الغربي، من ناحية، وما يعانيه موقع المرأة من إعاقة في مجتمع ذكوري، من ناحية أخرى؛ فالتعبيرات عن عقدة مركب النقص هذه مثل استعمال النساء التونسيات للنبرة الباريسية يرى

فيها الذوادي أدوات لاستمرار التخلف الآخر في بلدان المغرب الغربي. فبينما يدعو المؤلف إلى تحديث هذا الجزء من العالم، يخلص إلى القول بأن هذا التحديث لا يجب أن يبدو في شكل غربي ولكن، على العكس، يجب أن يبدأ بالتغلب على عقدة مركب النقص وذلك بانتهاج سياسة التعريب لكل قطاعات المجتمع.

يظهر الذوادي تفاؤلا إزاء هذا الأمر ولكنه يبدو، فجأة، أقل تفاؤلا بالنسبة لإمكانية الحوار بين العالم العربي والغرب. ربما يعود هذا الموقف في جزء منه إلى المفهوم النظري للغة كعصب الرموز البشرية مجانس للدين الذي هو مهم في المقام الأول للتواصل الرمزي المباشر للفرد مع الإله بدلا من الأشياء الدنيوية والتفاعلات الاجتماعية الهادفة. وبالرغم من التاريخ العربي-الغربي المتصف بالنغص المتبادل، يستمر الذوادي في الاعتقاد في إمكانية حصول بعض الفهم المتبادل الذي، كما يرجو، سوف تقع حضانته من طرف التأثير العربي الصاعد في البلدان الغربية الكبرى بشرط أن تكون للغرب دوافع حقيقية في هذا الحوار الذي يبدو للمؤلف صعب المنال.

وبصفة عامة فلا بد لأي كتاب يثير عديد المواضيع والقضايا الحساسة والجدالية، ويتطلع إلى كسب عمق نظري أن يكون له جوانب ضعف وقوة. يتمثل المعلم الرئيسي السلبي للكتاب في مجال المصطلحات. فالكتاب يحتوي على عدد جديد من المفاهيم مثل «الروح الرموزية الثقافية» و«التخلف الآخر» وتعريفاتها الواضحة، لكنه يفتقد إلى وضوح مشابه في استعماله لبعض المفردات الموجودة منذ زمن طويل وبمعان متعددة. وهكذا، فليس بيِّنًا ما يعنيه المؤلف بكلمة التحديث Modernisation وما هو موقفه بالنسبة للرؤى المحافظة والتقليدية الجديدة السائدة لدى من يشترك معه في الرؤى التي تعتبر الثقافة عنصرا مركزيا في الطبيعة البشرية. ومما يثير بهما شكوكا أكثر هو الاستعمال غير النقدي لمفهوم الجنس البشري خاصة مع الإدعاء أنه يمثل عنصرا أساسيا للهوية العرقية Ethnic identity وبالإضافة إلى ذلك فالجانب الثاني لبحثه الميداني في أطروحته يمكن أن يستفيد من الجمع بين المعاداة للوضعية Positivism واستعمال منهجية البحث الكيفي خاصة من خلال مقتطفات من مصادر أولية مثل الحكايات الشخصية للنساء التونسيات التي تعزز القدرة على التعميم وتمكين المؤلف من كسب رهان تموقعه الفكري داخل الواقع الذي يدرسه وإليه ينتمي كما هو حال الباحثين في العلوم الاجتماعية. ومع ذلك، وحتى بالنظر إلى جوانب القصور، فإن كتاب عالم الرموز البشرية يجود بمصدر تفكير ملتزم لصالح المنظرين الأكاديميين المخلصين لعالم المفاهيم وكذلك لعلماء الاجتماع المتفاعلين مع الجمهور والملتزمين سياسيا، وخاصة هؤلاء الذي هم قادرون على توسيع رؤيتهم حول ميدان علم الاجتماع من منظور متنوع ثقافيا.

*) Marharyta Fabrykant / Belarusian State University International Sociology : Review of Books, September 2013

شعريّة خطاب التّذويت
في رواية : «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي

بوشوشة بن جمعة/جامعي، تونس

■ تشهد المقاربات الشعريّة للنص الأدبي في شتى تنويعاته الأجناسيّة، ومنها النص الرّوائي، والنّسائي منه بالأساس، نوعا من التواتر في الخطاب العربي المعاصر. وذلك بالرغم مما يكتنف مفهوم الشعرية : متصورا ذهنيا ومراسا إجرائيا، من غموض والتباس يعلل التعدد الدلالي، الذي يقترن بها، والناجم عن اختلاف تمثل النقاد لها، بحكم اختلاف ما يصدرون عنه من مرجعيات فكرية وتنوع المنظورات التي يدركون في ضوئها هذا المفهوم، مما يجعل الشعرية تتناسل إلى

شعريات في بيئتها الغربية الأصل كما في البيئة النقدية العربية التي انتقلت إليها (1)، إلا أن هذا التعدد الدلالي المقترن بالمفهوم، لا يحول دون التأكيد على تمثيله «مجموع تلك الإواليات الداخلية المشتغلة في العمل الأدبي تنتجه وتميزه» (2)، وذلك لانبنائها على البحث في القوانين الداخلية التي يحتكم إليها الأدب، فيستمدّ منها أدبيته الدالّة على إبداعيته، ومن ثم على خصوصيته. فهي «مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن ذاته» (3) حيث تركزت على دراسة الخصائص النوعية المحددة لماهية الجنس الأدبي وخطابه، والتي تصنع فرادته مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى وخطاباتها.

وذات الإشكال المفهومي يسم ماهية مصطلح «الخطاب»، حيث أنه «مفهوم مانع ومتعدد الدلالات» (4)، بحكم توزعه بين أكثر من مجال معرفي يكتسب في كل واحد منها دلالة خاصة، ممّا عدّد المقاربات التي رامت ضبط حدوده النظرية ونوّعها (5)، إلا أنه يبقى دالا -في جوهره- على «كل فعل للقول يفترض متكلما وسامعا، بحيث تكون للأول رغبة التأثير في الثاني» (6)، وهو ما يفيد أن الخطاب نظام دلالي تعبيري خلاق، تشكل اللغة مادة وحداته. فتولد منه خطابات تتعالق عبر حوارية لا متناهية، يمكن إدراكها حسيا أو عقليا، ومنها يستمدّ قيمته المتعددة.

ويقترن الخطاب بالنص عبر علاقة تكاملية أساسها التفاعل بين الخطابات كما بين النصوص والتحاور عبر «التناص»، في شتّى أنواعه، التي تمنح النصّ الأدبي / وهنا الروائي وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج (7). وهو في جوهره تشرُّبٌ وتحويل لنصوص أخرى وهو يقع عند مجموعة نصوص

ويكون في الوقت نفسه إعادة لقراءتها وتكثيفا وتحريكا وإنزياحا وتعسفا لها» (8) ، وذلك سواء كان تناصّا داخليا أو خارجيا (9).

وتتجلى شعرية الخطاب الروائي في تناسله إلى خطابات، تتنوع بحسب تنوع رؤيات كتاب الرواية للذات والآخر، للواقع والكتابة، للراهن والآتي وسمة الحوارية، على حد تعبير ميخائيل باختين. وهي التي تنتج تعدد الخطابات والرواة والأصوات السردية واللغات والأساليب، داخل النسيج السردي وتبلور مختلف أنساقه وأبنيته ومستواياته على الصعيدين الجمالي والدلالي (10).

فالنص الروائي نصّ جامع، ملتقى سرود، يقوم على التعدد الذي يولّد هذه الأنواع من الحوارية ولما كان الخطاب الروائي يتأسس على الايحاء والتخييل عبر اللغة فإنه قادر على إنتاج المدلولات التي يستمد منها شعريته : خطابا مخاتلا، يضمر أكثر ممّا يظهر وهي شعرية ذات دلالة إيحائية / أو حافة تمتلك القدرة على بناء ميثاق قراءة يشدّ الكاتب الروائي بالمتلقي فتؤسس تلك العلاقة الجدلية بين لحظتي الكتابة والقراءة شعرية خطاب مشرع على آفاق لا تحد من الاحتمال يكتسب فيها وجوها متعددة تقوم على ضروب من التواصل بين الكاتب والرواية والكاتب والقارئ والشخصيات والمتلقي، والنص والنصوص الأخرى المعلنة أو الثاوية على حد السواء .

ولما كان التذويت إحدى السمات الدالة على شعرية الخطاب في الإبداع الأدبي النسائي في شتى تنويعاته الأجناسية، ومنها جنس الرواية، فقد عمدنا إلى البحث فيه، متخذين من رواية «وجهة البوصلة»، للكاتبة نورة الغامدي نموذجا إجرائيا (11). وهي الصوت الواعد في خارطة الرواية السعودية المعاصرة والدال على ما يشهده مشهد إبداعها النسائي، من تنام في مدونته النصية، ناجم عن تزايد إقبال المبدعات على الرواية يُجرّبن مسالكها، بعد أن ضاقت عنهن فيما يبدو مدائن الشعر ودروب القصة القصيرة. فلم تعد قادرة على استيعاب همومهن الذاتية ولا الأسئلة المستجدة لراهنهن ولرهاناتهن الفردية والجماعية. وهو حال نورة الغامدي التي وفدت إلى الرواية من عوالم القصة القصيرة بعد أن أصدرت مجموعتين هما «عفوا لازلت أحلم» و«تهواء» . .

ولئن اخترنا باكورة تجربتها الروائية «وجهة البوصلة» مدار هذا البحث فلأننا لمسنا أن «التذويت ومقاومة النمطية والتنميط وفتح فضاء الكتابة على عوالم اللاشعور وأخرى لفّها النسيان أو كبحها القمع والتطلع إلى تطور أشكال التعبير الأدبي والفني لتستوعب التجربة الشخصية للمرأة ، والشرط التاريخي الثقافي والإنساني الذي تحيى فيه يمثل عناصر تركيبية لافتة في روايتها»(12).

وسنعمد إلى دراسة شعرية خطاب التذويت في رواية «وجهة البوصلة» من خلال البحث في خصائص شعرية كل من : خطاب العتبات ثمّ خطاب الراوي فخطاب المروي.

I - شعرية خطاب العتبات :

ورد خطاب العتبات على ضربين أولهما العتبات الخارجية وثانيهما العتبات الداخلية.

1-1 العتبات الخارجية :

تتعدّد هذه العتبات وتتنوع لتسهم مجتمعة في إضاءة بعض مسار النص للمتلقي، وهي كالآتي :

1 - عتبة التحديد الإجناسي :

تصدرت هذه العتبة الغلاف، حيث عينت الكاتبة نورة الغامدي انتماء نصها إلى جنس الرواية فحصرته في خانة أجناسية محددة (13). وأنجزت بذلك عقدها مع المتلقي بأن أثبتت هوية نصها، الذي ينخرط ضمن مسالك التخييل، وفي ضوئها يجب أن يفهم ويؤول،

إلا أن هذه العتبة قد تكون مضللة لمتلقيها «لأن بوسعها أن تكون موضوعا لعملية خداع منظمة وتخدم غرضا سيكون المتلقي عاجزا عن إدراكه للوهلة الأولى»(14). ويبقى التأكد من صحة الهوية الأجناسية موكولا للمتن الحكائي للنص ومختلف عناصره التكوينية.

2 – عتبة المؤلفة :

عمدت المؤلفة إلى إثبات هويتها المرجعية بخطّ سميك اختارت له اللون الأسود، ذات لون الحجاب، وكأنها تمارس فعل الكتابة من خلف حجاب، مخافة ارتكاب. المحظور إن هي نزعته، في مجتمع ذكوري يحرم على الذات الأنثوية الكشف والمكاشفة. وقد توسطت هذه العتبة عتبة التحديد الأجناسي وعتبة العنوان، فأشّرت إلى أن الأنا / الكاتبة هي المركز، حيث تمارس كتابة الرواية، وتتكلم في «وجهة البوصلة» على الورق بديلا لاستحالة التكلم في الواقع. فتكون الكتابة ذلك الفعل المضاد الذي تسعى من خلاله الكاتبة إلى استعادة هويتها الأنثوية المقموعة والمستلبة وإثبات كيانها المتميز والمستقل. وهي علامات تؤشر إلى ما يسم خطاب هذه الرواية من تذويت، بفعل هيمنة الأنا الأنوثي على مختلف عناصره التكوينية : أنساقا وبنيات سردية ومسالك تخييل وأفانين كَلِم. هيمنة حضور الصوت الأنثوي مقابل ضمور حضور الصوت الذكوري وخفوته شكل ثأرا من السلطة الذكورية المهيمنة تمارسه المؤلفة بأن تحول أناها الأنثوي من الهامش إلى المركز.

3 – عتبة العنوان :

تكتسب هذه العتبة أهميتها الجمالية والدلالية من كونها تمثل مفتاح النص للمتلقي، إلا أنها قد تكون مضلله له. فـ«وجهة البوصلة» صيغة محيرة لقارئها ومربكة لفهمه، حيث تنفتح على أكثر من أفق تأويل، خاصة أن للبوصلة أكثر من وجهة يبقى جميعها ممكنا ومحتملا. فهي وجهة الكتابة تتقصّد إثبات الهوية الأنثوية ونحت كيانها المختلف، والقلم والقرطاس ماثلان في الصورة علامتان دالتان على ذلك. وهي وجهة العشق الأنثوي. رهان الأنثى الأساس على الوجود، تمارسه الأنثى سرّا لا علانية خشية اختراق أحكام البيئة وضوابط الأخلاق وسنن الأعراف : عادات وتقاليد والعلاقة عضوية وتكاملية بين الكتابة حالة عشق للحرف والكلمات والعشق حالة شوق وافتتان بالوجود والموجود.

4 – عتبة الصورة :

تمثل عتبة الصورة مدخلا افتراضيا لقراءة الرواية. وهي نص مكثف دالّ بألوانه وأشكاله ورسومه، ومن ثمّ ينفتح عن إمكانيات تأويل متعددة ومتنوعة. فهي ليست «تزيينا للكلام، وإنما الكلام هو المتطفّل بنيويا على الصورة» (15). فالصورة هي بمثابة اللغة الموازية وعلامة لخاصية أولى تختزل دلالة النص وهي لا تشمل واقعا بقدر ما تكون نموذجا بين العلم المرجعي واللغة التي تستند إليها مجموعة من النصوص المختلفة التي قد تتقاطع أو تتباين» (16).

وردت الصورة يسارا تحت العنوان «وجهة البوصلة» لتنهض بوظيفة فكّ شفرته، من خلال تحديدها بعض الوجهات الممكنة للبوصلة. وهي وجهة الكتابة. يؤكدها القلم والورقة، ووجهة العشق تومئ إليها الوردة، ووجهة الوجود، تشمل ألق البيان وعنفوان العشق الأنثوي في إخفاقاته كما في رهاناته المتجددة.

1-2 – العتبات الداخلية :

تتجلى العتبات الداخلية لرواية «وجهة البوصلة» في عتبتين أساسيتين، هما عتبة الإهداء وعتبة التصدير.

1 – عتبة الإهداء :

خصّت الكاتبة إهداء روايتها بزوجها و«أولادها» السكون والأمل»، فكشفت عن حضور الذاتي في نصها، ومن ثمّ أشّرت إلى بعض سياقاته الذاتية والمرجعية.

2 – عتبة التصدير :

لئن كان التصدير ينسب في الغالب إلى مؤلف غير مؤلف الأثر. فقد نسبته الكاتبة إلى ذاتها وتحديدا إلى ذاكرتها « ... عمره... ظلّ السيرا ... ولا غير ...» مؤشرات دالة على المدارات الأساسية في روايتها : الذاكرة الفردية والجماعية. الآخر، الرجل والمجتمع والمكان المتعدد والمتنوع، الذي احتضن وجودها الفردي والاجتماعي.

خطاب عتبات دال على نص مراوغ متمنع على قارئه، إذ يمارس معه لعبة التجلي والتخفي وحركة الذهاب والإياب، بين الجرأة والحياء، الوضوح والغموض، البياض والسواد، الصوت والصورة، النور والعتمة، الجهر والبوح، المقدس والمدنس، المباح والمحرم، المعلن والمسكوت عنه. وهي ثنائيات/ تقاطبات تبني عليها الكاتبة فنون المناورة أو «الاستغمائية لمتلقي روايتها ومنها استمدّ خطاب العتبات العلامات الدالة على شعريته.

II - شعرية الخطاب السردي :

تستدعي مقاربة شعرية الخطاب السردي في رواية «وجهة البوصلة» البحث في المستويين اللذين ينبني عليهما، وهما : الخطاب الراوي والخطاب المروي. وما تتميز به العناصر التكوينية لكليهما من علامات الشعرية يُمثّل التذويت الجامع المشترك بينهما.

2–1. شعرية الخطاب الراوي :

حدّد جيرار جينيت (Gérard Genette) وضع الراوي في الخطاب السردي بعلامتين أساسيتين، هما مستوى القصّ، الذي يشغله وعلاقته بالمتن الحكائي الذي يقوم بسرده (17). فهو عامل مهمّ في تنامي مسار الحكي من خلال ما يسلكه من طرائق عرض لمحكيه تستمد نظامها من فوضى أنساقها ووحدتها من تشظي بنيات حكيها، الذي تتشعب مسالكه إلى حدّ تتوية قارئه المفترض، خاصة إن هذا الراوي لم يعد واحدا بل صار متعددا، ومن ثمّ تحوّل خطابه إلى خطابات، وصوته إلى أصوات ورؤيته إلى رؤيات ولغته إلى لغات تتعدد سجلاتها وتتنوع مستوياتها ووظائفها.

ويقوم بحثنا في شعرية الخطاب الراوي مثلما تتجلى في رواية «وجهة البوصلة» على تحديد هوية الراوي ثم استجلاء خصائص علاقة الأنا الراوي بالأنا المروي. فعلاقة الراوي والشخصية المروية بالكاتب وكذلك علاقة الراوي بالشخصيات السردية للراوي، قبل أن نتناول خصائص لغة الخطاب الراوي في مختلف مرجعياتها وسجلاتها، وما تولّد عنها من مستويات أسلوبية ووظائف جمالية ودلالية .

1 – في هوية الراوي وخطابه : بلاغة التذويت عبر لعبة الضمائر.

إن هيمنة التذويت على الخطاب السردي لرواية «وجهة البوصلة» جعلتها تنتمي إلى نمط رواية تيار الوعي والتي تقوم على تصوير العالم الباطني للشخصية الروائية، وتضطلع في الآن نفسه بدور الذات الساردة، ممّا يعلّل ورود خطابها خطابا ذاتيا، يمثل فيه الأنا الراوي البؤرة السردية، التي تتناسل منها الحكايات المتشظية وتتداخل فيها الذكريات بالحلم والهذيان والاستيهامات والتداعيات، وذلك عبر تقنيتي السرد والبوح، ممّا يجعل تخوم العالم الداخلي للذات الساردة والشخصية تتماس والعالم الخارجي، الذي يحضن وقائع وجودها الفردي في مغامراته كما في رهاناته، في ألق عنفوانه كما في انجراحات أنوثته: خيبات كيان تسعى إلى تجاوزها عبر غواية متخيل وفتنة بيان تمارسهما، من خلال حذقها للعبة الضمائر، التي تصوغ فيها الذات الراوية خطابها لمتلقيها المفترض. وهي لعبة أمعنت فيها الساردة والشخصية الرئيسية في المراوغة، باشتغال خطابها على أكثر من ضمير سردي.

فلئن كان ضمير الأنا هو ضمير المهيمن على الخطاب الراوي، حيث ينقلنا إلى باطن الذات

الساردة والشخصية فيعري الأنوثة في بعديها الذاتي والجماعي، بسبب ما يمارس على كيان الأنثى من أشكال استلاب مادي ومعنوي «في داخلي مذبحة»(18). كما يكشف عن تطلعاتها إلى أفق أرحب وأرحم، عبر مسالك الحلم والاستيهام فإن الذات الساردة تشتغل على أكثر من ضمير سردي تتخلل خطابها فيغنيه وينوعه جماليا ودلاليا. وهي ضمائر «أنت» عند ما تتوجه بخطابها لعلامة «الرجل الحلم المستحيل» (19) أو «ثامر» الحبيب المتمنع أو غيرهما كما تستخدم ضمير «أنت» عندما تخص بخطابها « فضّة» في حياتها كما بعد رحيلها «حلمت وتهبطين من العالم العلوي إلى السفلي في حرية» (20). وتوظف في خطابها مختلف الضمائر الأخرى الغائبة المفردة، من مثل هو - هي - هم - هنّ والضمائر المتكلمة « نحن»، حيث يتحول أناها المفرد / المؤنث إلى صيغة الجمع المؤنث المعبرة من كل نساء الدار الكبيرة والقرية وانجراحات أنوثتهن الموشومة بأشكال من إكراهات الجسد حدّ السادية.

إنّ هذه الحوارية التي تسم الخطاب الراوي، والقائمة بين الضمائر المتعددة، التي يستخدمها، هي بالأساس لعبة مراوغة وإيهام بالفصل، إلا أنها في الحقيقة ضرب من الإخفاء والتعتيم المقصود من قبل الكاتبة. وتبقى هيمنة ضمير المتكلم «أنا» على الخطاب الراوي علامة دالة على تذويته، حيث يستمد بلاغته من حذقه لعبة التخفي والتجلي وقدرته على احتواء سائر الضمائر الأخرى التي تتوارى وراءه حينا وتعلن عن حضورها حينا آخر، إلا أنها تبقى تدور في فلكه إذ ترجع صداه.

ويمنح هذا التعالق بين الضمائر والمراوحة بين الذات الساردة والشخصية القدرة على العرض المباشر للأحداث والتعليق الذاتي عليها فتكون الفاعلة فيها كما الشاهدة عليها و«تغدو هذه التعاليق والتأملات مضمرة ومتداخلة» بحيث يصعب تمييزها إن كان الراوي بطلة» (21).

علاقة الأنا الراوي بالأنا المروي :

إن الأنا الراوي - وهو يروي مروياته الذاتية وفي الآن ذاته شخصية روائية تركّز على استبطان ذاتها والكشف عن طبيعة العلائق التي تجمعها بالعالم المحيط بها رجالا ونساء- يجمع بين الرواية / القول والفعل / الحدث والانفعال / الحالة، فيسهم في تنامي مسار الأحداث وتحديد مصائر الشخصيات التي تدور في فلكه. وهي مصائر تكشف عن خسران الأنا / الراوي والشخصية الأساس كما سائر الشخصيات التي تؤثث العالم الحكائي أكثر من رهان على الوجود كما التاريخ (غزو العراق - قضية فلسطين). فالأنا الراوي ذات راوية عن ذات مروي عنها، مما ينتج التماهي بين الأنا الراوي والأنا المروي، حيث تمثل الأنا بكل تموضعاتها وارتحالاتها عبر الضمائر مدار السرد / بؤرة الحكاية، التي تتناسل إلى حكايات، يبقى الأنا الراوي فاعلا فيها مباشرة أو متفاعلا معها مشاهدة كما هي محور الحوار الذي يتوالد هو الآخر إلى حوارات، غالبا ما يكون الأنا الراوي طرفا فيها، فتنتفي الفواصل بين عالم الذات الساردة وعالم الأنا المروي، حيث اختارت الروائية نورة الغامدي صياغة مروياتها وفق بناء يحتكم إلى فصول تتداخل متونها الحكائية بفعل توالد الحكاية وتشظّيها وتشعب فضاءاتها كما أنساق زمنها فتتماسّ التخوم بين الواقعي والمتخيل، الكائن والممكن، الذاتي والموضوعي، بسبب حذق الكاتبة لأفانين المراوغة لقارئها والمخاتلة «عبر ممارسة لعبة الضمائر والأقنعة والتخفي والتجلي حدّ الغموض وتوهان القارئ رغم ادعائها أنها أنثى لا تجيد سوى الوضوح»(22)، وذلك رغم إقامة الأنا / الراوي - وهو يروي مرويه- علاقة وثيقة بين السابق واللاحق في مرويه، أساسها التوضيح والتحليل مشتغلا بكثافة على تقنية الاستذكار لأحداث منقضية في الزمان والمكان كان هو بطلها. فعمد إلى إلحاقها بزمن السرد الآني، كما وزّع عناصرها وفق نظام أساسه الفوضى ومنطقه اللامنطق في واقع يفتقد في نظر الذات الساردة/ و الشخصية إلى المنطق في تعامله مع الأنثى.

وتؤسس هذا العلاقة بناء حكائيا بمنح الفضاءات والأزمنة دلالات متعددة، من خلال شعرية اللغة، التي تسم خطاب الراوي كما المروي بالتذويت، الذي يردد إيقاع الفاجعة لكيان أنثوي تتعدّد أشكال استلابه وقمعه وقهره المادي والمعنوي، من خلال ما يمارس عليه من إكراهات ويتعرض له من إهانات «همج، لعنة الله على الديكم وعلى من رباكم يا بقر - يا حيوانات المرأة صوتها مثل صوت الكلبة»(23).

إن علاقة الأنا الراوي بالمروي هي علاقة خطاب بخطاب، خطاب أول ينتقيه الراوي وخطاب ثان يمثل الأساس، الذي ينبني عليه الخطاب الأول. وهي علاقة وثيقة بين الخطابين تدرك مدى التماهي. فهو خطاب الذات عن ذاتها سردا واستعادة لوقائع فردية وجماعية، من خلال تمثلها في الآن : زمن الحكي، وإعادة تشكيلها، حتى يحدث بها في شكل مرويات، يبقى التذويت سمتها البارزة، من خلال طغيان ضمير المتكلّم على خطاب الذات الساردة : «برقت الذاكرة لتومض على وجل بفلاش خافت. . رأيت وجه أمي ملتحفا بعيدا هناك خلف البحار جاءني وجهها الضاج شبابا وجمالا . . . يوم ذبل وأحرقه الدمع حين اكتشفت أن صغيرتها مهددة بشلل الأطفال. .» (24).

ثم إن العلاقة التي ينشئها الأنا الراوي مع شخصيات مرويه علاقة متنافذة مترافدة تسعى إلى الإحاطة بكلّ ما يكشف عن ملامحها وبواطنها وسلوكياتها في نظام أساسه التقطيع في الحكي والتناوب، بغية الإيهام بمرجعيتها استنادا إلى منظورات يسمها التذويت، في الفعل كما في القول، وفي الانفعال كما في التفاعل» . . فضة تعيش حكاياتي برقتها حتى بعد موتها تسمعني ما كان يجب أن يكون وأنا ليس بمقدوري أن آخذ الوضع ذاته . . لكني أسير خلفها كأنما أنا ظل يلاحق صاحبه بل هو ذاته بينما الشخص المعني هو ظل لحياة لا يعرف كيف دخلها. .» (25).

فالأنا الراوي منتج لمروياته عبر إسهامه في بناء أحداثها من خلال المشاركة فيها أو الشهادة عليها، في ضوء منطق يحتكم إلى التداخل حدّ التماهي بين الحدث والشخصية، ويقوم على بنية حديثة مدارها الصراع سواء كان ذاتيا داخل الذات الساردة / والشخصية أو جماعيا بين الذات الساردة ومحيطها الأسري والاجتماعي «أهلنا هم الأسلحة الكيمياوية التي أجادت الإحساس بالأمان في ظل رائحة رجل حقيقي . . .» (26). فضلا عن اشتغالها المكثف على عدد من التقنيات السردية الأخرى، من مثل الاسترجاع والحلم والهذيان اللاواعي « . . . أتخيلك وأشعر بملمس فروك» الذي تحتمي به من برد الشتاء، وبرد الرغبة إلى ذلك المستحيل. . . أمرر أصابعي حول ألحافه التي تأخذ شكل رقم سبعة . . . قرنا الاستشعار يتلمسان مساحات من صحراء هاجعة تنذر بجحيم تحول رملها لهبا، فتنفر في صدر عروس البحر حيتان لم يضئ البحر حسنها. . . (27)، بالإضافة إلى خطاب البوح الذي يبقى يشكل الايقاع الأساسي لمرويات الذات الساردة : «أحبك أريد أن أعطيك كل شيء. كل شيء ثم أموت وأتلاشى ولا أعود لكن أتركني قليلا بين ذراعيك. . . وتحدث بما يحلو لك. . . قل. . . قل. . . ولا تصمت تماد في حديثك عن الناس، عن الله، عن الحب والأمنيات. . .» (28).

وتتضافر هذه التقنيات في تشكيل بنية الخطاب المروي والإسهام مجتمعة في تطوير الأحداث وإضفاء سمة الدينامية عليها. وترد كل الموضوعات المروية، المتصلة أساسا بعطب الذات الأنثوية، الذي يأخذ أكثر من صورة في علاقتها بالآخر / الفرد الرجل والجماعة المجتمع الذكوري، في أنساق «تتراكب وتنعقد، تتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط ضفيرة. .» (29). وهي أنساق يتداخل فيها الواقعي بالحلمي، المحسوس بالذهني، الذاتي بالجماعي، الماضي بالحاضر، والتاريخي الأسطوري بالآني المعاصر.

وتغرق لغة الأنا / الراوي في الحلمية والشاعرية فتتكثف الصور التي ترسم عالمه لحظة الحكي، مما وسم لغة الخطاب السردي بكثافة الايحاء حدّ الترميز:

أستدفى بقلق

وأركع لله بقلق

وأتوارى فيك بقلق

وأنت تسأل

ماذا تشتهي نفسك. ؟ (30)

3 - علاقة الراوي والشخصية المروية بالكاتبة:

تتقنع الكاتبة بالذات الساردة/ والشخصية وسائر شخصيات روايتها، التي تمثل مجتمعة أقنعة شفيفة لها، مثلما هي الذات الراوية والمروي عنها مع مرايا الكاتبة، وبذلك يتوارى كلٌ منهما خلف الآخر ليجد صورته في مرآته. فتتداخل الأدوار حدّ التعقيد وتتنوع الوظائف الجمالية والدلالية. فالكاتبة -وهي تؤسس عالمها الروائي- تضطلع بأدوار الرواية والرؤية والتنسيق بين مروياتها في سياق تعبيرها بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن مواقفها من القضية النسوية في المجتمع السعودي، وانعكاساتها السلبية على أوضاع المرأة في التاريخ القديم مثلما هو في الأزمان الحديثة والمعاصرة. ثم - وهي تخاطب قارئها المفترض- إنما تختفي وراء شخصيات متخيلة وإن أوهمت بمرجعيتها الواقعية، تحمّلها أفكارها ورؤاها وتنطقها بلغة ذاتها ومبادئ فكرها، مما يكشف عن العلاقة الوثيقة بين عالم الكاتبة الذاتي وبين راوية مروياتها الحكائية، وما تزخرفه من شخصيات نسائية تعاني عطب الوجود بسبب تهميشها، وعطب الكيان بفعل ما يمارس عليها من اكراهات تطال الروح والجسد وتقوم أوشاما دالة على تاريخ ممتد من القهر الذكوري له.

فالراوي هو الوسيط بين الروائية وقارئها المفترض، حيث تتوسل به للإنتقال من العالم الواقعي إلى العالم المتخيل. فهو الكاتب الضمني/ أو الذات الثانية للروائية، مما يضفي على الخطاب السردي سمة التذويت ويجعل الرواية jktjp على السيرة الذاتية لتتعالق معها. وتتعدد في ثنايا الرواية العلامات الدالة على تمثل الكاتبة لعناصر من سيرتها الذاتية. وبثها في مروياتها الحكائية (موطن الإنتماء، إحدى قرى الجنوب، البيئة العائلية، الطفولة، الشباب، المهنة...).

وبناء عليه، فإن راوي محكيها كما شخصيات روايتها، إن هم إلا أقنعة تخفت وراءها، حتى تتحكم في آليات السرد بكل تشعباته وتفاصيله المتشابكة، بقصد مراوغة قارئها المفترض، فتحول دون تأويله لروايتها على أنها سيرة ذاتية تجزيئية، تجعله يبحث عن جوانب المطابقة بينها وبين شخصيات روايتها وما تعكسه من تجارب الوجود ومغامراتها، فتعمد من خلال راويها- مثلما هو شأن شخصياتها الأقنعة إلى تضليل القارئ عبر التفنن في تمويه الحقائق، من خلال تدخلاتها وتعليقاتها وتأملاتها وتغيير وضعياتها ورؤياتها، مما يكثر الحدود بينها كاتبة والراوي/ الشخصية وسائر شخصيات الحكاية، التي تمثل وجوها دالة على وضعها المأزوم، «أنى في مجتمع ذكوري يمعن في استلاب هويتها، «نحن عائلة نتوارث الصمت كما نتوارث المال وعاما عن عام يكثر عدد الصامتين بها. كل فرد عالم مغلق ملكوت بأكمله يشدّد بإرادته الحراس على نفسه...» (31).

وقد صاغت الروائية خطاب راوي محكياتها وشخصياتها في لغة جسدت علاقة افتتان بها، حيث ارتقت بها من الواقعي إلى التخييلي، ومن المحسوس إلى المجرد، مما نوع مرجعياتها ومعاجمها ومستوياتها في التعبير عن رغبات الذات وانكساراتها وفي الاحتفاء بالكلام عبر أفانين البلاغة، التي ارتقت بها إلى مصاف التشخيص والرمزية والشعرية، بعد أن تماهت بذوات قائليها :

«علاّمة» علامة الزمن الفارقة يا «فضة»

وجه أبيض ولسان أنيق

جسد مضاء...

من مفرق الشّعر على الجبين العريض حتى

بئر الكرز ملجأ إصبعي حين يعابث سلك

كهرباء عار وسط المطر . . . فتندى الغابات ذات الأغصان الكثيفة السوداء

بقطرات حليب دافئ

على شرفات الصدر

ومغارات الأصداف المهجورة قرب الشواطئ . . . تحت الصخور تشرق بالماء . . . الذي يثقلها فتنغرز أكثر في الرمال . . . أسأل نفسي . . .

«فضة ما عادت هنا لأسألها عن خبر الولد الغريب»

4 - الراوي الشخصيات وتماس حدود الملفوظ :

إن النص الروائي نص متكلم يتبادل فيه الراوي / والشخصيات الملفوظات، وهم يعرضون مروياتهم، إلا أن خطابات الشخصيات لا تنفصل عن خطاب الراوي، الذي يبقى الخطاب المدار، الذي تدور في فلكه، مما يعجل ملفوظات الشخصية مضمنة في قول الراوي وملفوظه والعكس صحيح، وبذلك «ينشأ الخطاب على الخطاب فتتماهى الحدود الفاصلة بين الخطابين» (33). وهما الخطابان اللذان يجسدان -حسب جيرار جينيت- نوعين من التلفظ : الخطاب المنطوق والخطاب الداخلي» (34). وقد يصعب على القارئ التمييز بينهما، مما يسم علاقة الراوي بالشخصيات بالتفاعل الذي يجسده الحوار المتبادل بين المخاطبين.

«.. قلبي من سطره؟»

ألا يمكن أن يكون هناك صفاء ذهن وصفاء سريرة أعيد فيهما اكتشاف المساحات الممتلئة في داخلي بدون وجه حق أو بالأحرى اكتساحها بحرب شعواء تعيد تأريخها وتأطير حضارتها وتغيير أساليب الحكم والحكام..

ألا يمكن أن أكون مدينة تحكمها... أليس من المحتمل أن أكون صحراء لغاراتك... تعيد حدودها... تغيّر ملامحها... تحرقها أو تبذرها...

لكن أنا أمرأة عربية . . . وأنت رجل شرقي، نحيا في قلب مدن عربية نصفها مغموم في الماء والباقي هلامي والفرق بين المرأة العربية والمدينة العربية أن المدن تحيا بعد أن تحرق، وتجدد هندامها وكحل عينيها وتعلّق الزينات، إنها امرأة لدنة تعاشر كل من زينها وعمرها، ولا يهمها إن عاش أو مات، سحق تحت دبابات الثوار، أو حدد سنوات الرئاسة، هو يقرص فخذها ويكري منابت شعرها الداخلية وهي تهتف. . .

عاش حامي الأمة وقائد الشعب. . .

بينما المرأة العربية لا تحرق مجاهرة إنما يمصّ دمها في الليل المستور حتى تذوب فتموت. . فتنسى» (35).

إن الذات الساردة /والشخصية -و هي تروي عن ذاتها- تمثل موضوع مروياتها الذاتية، مما يلون المسارات الحكائية بالتذويت، الذي يتحلّى في هيمنة ضمير المتكتم المفرد على أغلب المحكيات، إلا أنه قد تتحرر بعض الشخصيات من سلطة الذات الراوية واستئثارها بالحكي، من مثل شخصية «علامة» التي تشكر لغتها، حسب ما تتخيره من مفردات معاجمها وتنشئه من تراكيبها وتتمثله من أفانين بلاغتها. فيتلون تلفظها بذاتيتها شخصية متكلمة تضطلع بالخطاب الإسنادي. وهو ما يمز تلفظ الشخصيات عن تلفظ الراوي فتتحقق بذلك استقلاليتها عن سلطته «. . . وجدتني وبصدق أحتاج إلى إمرأة مملوءة . . . مملوءة حتّى النخاع لمجموعة أمور، أشياء قد وجدتها فيك أنت. . . وجدت امرأة حين نفكر في أمر نصل إليه معا وإذا تحدثت لا احتياج إلى شرح حتى يصلها حديثي بل أجد أن كلمي تصلها كما أريد (36). فقد سلبت شخصية «علامة» الذات الساردة حقها في تشكيل أقوالها لتؤسس خطابها الخاص المؤسلب والذي هو الشكل الأقصى لمحاكاة الكاتب . . .»(37). وهو الوضع الذي تستبدّ فيه الشخصية بالسرد فتقصى الأنا الراوي وتحل محله لتتولى السرد عن ذاتها، من خلال أقوال مغرقة في التنوين، ذات إيقاع شعوري / وشعري

مرتفع، مصدرها عالمها الباطني، ووظيفتها إقامة تواصل ذاتي تتكشف معه الإخفاقات كما الأمنيات التي تجاهر بها الذات ذاتها.

5 - الراوي وذاتية الرؤية السردية :

إن حميمية العلاقة القائمة بين بطلات الروايات النسائية وساردتها من ناحية وبين موضوعات حكيها وكاتباتها من جهة أخرى، تعلل هيمنة المرويات النسوية في أدق تفاصيلها المعروضة، حتى تلك التي تعد من المسكوت عنه في مجتمع ذكوري تحرّم ضوابط أخلاقه وسنن أعرافه وأحكام بيئته خوض المرأة في المحترم من الموضوعات، من مثل الجنس والاغتصاب والحب. وهذا ما يجعل الرؤية الذاتية للذات الساردة / والشخصية في رواية «وجهة البوصلة» أبرز مقومات خطابها السردي. وهي رؤية استبطانية للذات الأنثوية في صيغتي الإفراد والجمع، بحكم أن كتابة المرأة هي «كتابة من الداخل» (38) تتأسس على المعايشة أكثر من المعاينة، وتبني الدفاع عن القضية النسوية، من خلال التركيز على مشاكل المرأة (الزواج القصري- الطلاق التعسفي - القهر المعنوي والجسدي - التهميش الاجتماعي). وهو الخطاب الذي يطغى عليه التعليق على السرد فيغلب فيه الإنشاء على الخبر، مما يؤثر سلبا على مستوى الخطاب الذي يتحول إلى خطاب انفعالي يدرك مدى الثلب للرجل والمجتمع على حد سواء :

«. . .كلهم متشابهون

كلهم يسمعون ولا يعون . . .

كلهم رجال شرقيون. . .

جراء ترضع من الكلاب . . .

لتكون في عنفوانها كلاب» (39).

إنه خطاب مرضي تخص به الذات الساردة والشخصية الآخر / الرجل والمجتمع والذي تراه السبب في كل أشكال معاناتها النفسية والجسدية. وهو ما جعلها تكون الشخصية المبأرة في الرواية والمدركة لأسباب معاناتها في الماضي كما في الحاضر، مما أفقدها توازنها النفسي والجسدي، بعد أن أجهض المجتمع الذكوري كل أحلامها وحكم على رهاناتها على الوجود بالإخفاق.

فقد اشتغلت الكاتبة بكثافة على تقنية التبئير في صوغ خطابها السردي. وهو التبئير الداخلي الذي انصب على الشخصية الذات / الساردة، القناع الشفيف للذوات الأنثوية التي تزخر بها الرواية، حيث تغوص في أعماقها وتكثف أفكارها معرية لكيانها النفسي والذهني في كل حالاته، تلفظها الصمت الدال على حجم المعاناة وتفاقم صور الأزمة داخلها، يتخذ شكل الانفعالات والتناقضات والتهويمات؛ وهو التبئير الباطني، الذي يرصد صراعاتها النفسية والفكرية، التي تتولى الذات الساردة نقلها إلى القارئ، باعتماد التعدد الصوتي فترد لعنتها ذات طابع وجداني أو فكري مغرقة في ذاتية الشخصية في نظرتها لمحيطها الأسري والاجتماعي «جدّة عارية وأنا أود أن أعانقها عارية من فائض الثياب ذلك الفائض الأسود الذي يعرقل حركتي، أود أن أحادث الناس وأن أجالس أولئك الذين يستنشقون مع «ثامر» هواءها منذ الطفولة. .

أتحرق لممارسة جنون التعري تحت سماء «جدة» لأن عيني ثامر لن ترياني. . . » (40).

ويبدو صوت الذات الساردة والشخصية في التبئير الداخلي صوتا مكتوما، إلا أنه صوت ناطق بأوجاع الذات الأنثوية، يضيق لها الوجود في حالات انكسارها وإحساسها بانغلاق الأفق.

ويحل محل هذا التبئير الداخلي في عدة مقاطع من الخطاب السردي التبئير المعقد، الذي تتماس فيه التخوم بين الشخصية المهيمنة على الحكي والشخصيات التي تدور في فلكها وتستمدّ منها وجودها وشعريتها الحكائية. وهو تبئير تتغير فيه الأدوار والوظائف، حيث يلتبس فيه التلفظ بزمن الملفوظ إلى حد التماهي

بين الأنا/ الراوي والأنا / المروي، من حيث تواتر الضمائر، وتتعالق مرويات كلّ منهما وتذوب الحواجز بين الشخصيات ومرويها فيتحول الخطاب من خطاب مباشر إلى خطاب غير مباشر «. . . كان البكاء مرّا. وأنا أمدّ يدي لمصافحة «ثامر» قلت له وأنا أصلح من وضع عباءتي المهملة، ليس عجزا مني في أن أستمر في حب، ولكن يقيني أنك عاجز عن فهم حب امرأة لا تدوسك بطغيانها أو بتفاهتها. أنت آدم الوحيد الذي لا يعرف أنه ذكر إلا من بابين اثنين . . المرأة الطاغية والمراة التافهة» (41).

وتتنوع الرؤيات السردية للذات الراوية، إذ تتناوب في ثنايا خطابها، الذي يغتني جماليا ودلاليا، فتكون الرؤية الخارجية الحيادية، التي تكتفي فيها الراوية بسرد ما تراه أو تسمعه «تمتلئ، الساحات والطرق الضيقة بالصبية والفتيات يسيرون بثيابهم الجديدة من دار إلى دار، وجيوبهم محشوة بالزبيب واللوز. وإذا أنهك أحدهم التعب نام تحت ظلال الجدران» (42). وهي الراوية التي تمتلك المعرفة الكلية فتكون عليمة بما تخفيه الشخصيات، وما تجهله، وتصوغ سردها بضمير الغائب.

وتتناوب الرؤية الخارجية مع الرؤية الداخلية، التي تلون السرد بمسحة ذاتية موهمة بمرجعية مرويها، في رسمها لبواطن الشخصية المركزية وسائر الشخصيات، التي تدور في فلكها، لتمثّل وجوها مختلفة لها ودالة عليها، وهي تتوسّل براو يتساوى معرفة وتلك الشخصيات: «علامة» لا تتعجل بالكلام حتى تضيء شموع المواجهة فأنا أشعر أنني على حرف وأن أي حركة قد تهوي به إلى القاع. . وأنني سأموت. . .

فليس من السهل أن يقنعني أحد أو أن يفهمني أحد. وكيف بالإمكان إقناع العالم بأنني أحيا بين السماء والأرض. فقد قالوا إن هناك موتا وحياة وبرزخا وآخرة. أربع مراحل وأنا أريد مرحلة خامسة هي مرحلة كيف تعيش روحا وجسدا وتندمج في كائن آخر» (43).

وتتخلل الرؤيتين الخارجية والداخلية الرؤية مع، التي تتساوى فيها معرفة الراوي ومعرفة الشخصية / أو الشخصيات. وقد يكون الراوي هو تلك الشخصية لا ينفصل عنها. وهو شأن راوية «وجهة البوصلة» فتكون الرواية بضمير المتكلم المفرد، وترد الأقوال والأفعال مسندة إليها، بفعل التماهي بين الذات الراوية والذات المروي عنها. وهي الرؤية التي «تعرض لنا الحالة العقلية للشخصية وردود أفعالها ودوافعها.» (44) ويكون فيها الراوي منتجا للأحداث فاعلا فيها ومنفعلا بها ومتفاعلا معها بحكم مركزيته في الحكي، كما في عالم الشخصيات :

«كل التواريخ جميلة».

عبارة ختم بها «علامة» ورقة صغيرة جمع فيها مشاعره وزجها «بالفاكس» تلقيتها بهدوء وبإحساس غريب.

قرأت السطر الأول ثمّ أجّلت الباقي. يحسن خروجي من المكتب بعد خروجي قرأت جزءا ثم أجلت حتى أصلي ولا أدري كم عدد الركعات ثم هممت بقراءتها فتنبهت لموعد العشاء» (45).

وهي رؤيات سردية تتناوب خطاب الراوي / وخطاب المروي في آن لتمثل روافد إغناء وتنويع للخطاب السردي جماليا ودلاليا، إلا أن الجامع بينها يبقى طابع التذويت الذي يسم خطاباتها.

6 - الراوي ولغة الخطاب :

تتعدد مرجعيات لغة خطاب الراوي في رواية «وجهة البوصلة»، وتتنوّع، وجميعها تتضافر لإغناء عالمها الحكائي جماليا ودلاليا. فالمرجعية الواقعية تركز على القضية النسوية للمرأة السعودية، من خلال تناول إشكاليات أوضاعها المأزومة في مجتمع ذكوري يحول بينها وتحقيق الهوية الأنثوية المتفردة والكيان المستقل، وذلك بعرض الذات الساردة / والشخصية السردية لتجارب وجود معطوبة عاشتها مع الرجل

وعايشتها في بيئتها العائلية ومجتمعها، من خلال عدد من النماذج النسائية المستلبة حد الانسحاق، بفعل سطوة السلطة الذكورية وقوة أحكام البيئة وأعراف العادات والتقاليد.

فكان أن أعادت اللغة إنتاج الواقع، من خلال التخييل للإيهام بمرجعية الوقائع كما الشخصيات في صراعاتها الداخلية مع ذواتها أو مع محيطها الخارجي: الأسري والاجتماعي كما في تناقضات مفاهيمها ورؤاها للقضية النسوية للمرأة السعودية في شتى صورها.

وتنضاف إلى هذه المرجعية الواقعية ثانية سياسية تتجلى في انفتاح الكاتبة، من خلال قناع ذات الساردة / والشخصية في آن على قضيتي حرب الخليج وفلسطين. نافذتان تتخلّلان مرويات المتن الحكائي النسوي لتشكلا رافدي إغناء وتنويع له على المستويين الجمالي والدلالي ولتؤكدا أن خطاب التذويت في الرواية النسوية وإن اتخذ من الذات الأنثوية المركز ومن قضيتها النسوية المدار والمدى إلا أنه ينفتح على قضايا الراهن، التي تنفعل بها الذات الكاتبة وتتفاعل معها: رؤى ومواقف: «يوم حريق بغداد الثاني تفتت أوصالي... هناك كارثة تحوم حول قدري ... إن لم يكن موتا محققا فلا محالة سيكون موتا معنويا» (46).

وتترافد مع المرجعيتين السابقتين ثالثة فنية تكشف عن افتتان الكاتبة باللغة، من خلال تعمدها إغناء نسيجها المعجمي والبلاغي والأسلوبي بأفانين الشعر والغناء والترسل والمثل. إنه تناص لغوي سليل تناصّ أجناسي انفتحت فيه رواية «وجهة البوصلة» على أجناس أدبية أسهمت في إغناء لغة خطابها السردي وتكثيف طاقته الإيحائية والرمزية، كما ذاتيته التي تجلت في شعرية إيقاعه وأسلوبه. وهو ما جعل الذاتية تمثل المرجعية الأساس الحاوية للمرجعيات السابقة، بسبب هيمنة خطاب التذويت، الذي يبدو في لغة البوح، التي تمارسها الذات الساردة / القناع الشفيف للذات الكاتبة إغواء لقارئها المفترض، حتى يقبل على نصها ويتورط فيه. وهو الإغواء / والإغراء، الذي يتجلى في تباهي الذات الساردة بالأنا الأنثوي لغة تعويضا لامتهان الآخر: الرجل والمجتمع له واقعا: «إنني أنتمي إلى كائنات الدنيا الأكثر فطرية ونقاء» (47).

وتتجلى شعرية لغة الخطاب الراوي، فضلا عن مرجعياتها المتعددة في سجلاتها، التي تعددت بدورها وتنوعت، حيث هيمنت اللغة الفصحى على مقاطع السرد والوصف والحوار، مما يكشف عن اختيار الكاتبة المبدئي الفصحى لغة كتابتها الأساسية، إلا أن ذلك لم يحل دون تطعيم لغة الخطاب الراوي بكلمات من اللهجة السعودية، تحضر في عديد من مقاطع الحوار سواء كان داخليا أو مباشرا متبادلا بين الشخصيات:

مين الصــادك فيهم ؟ تخــانكت معهم إخنــاكة جــامدة» (48).

ويسهم هذا الحضور للهجة السعودية في التهجين الأدبي للغة الخطاب السردي، ويؤجل مقولات الشخصيات، التي تتلفظ بها، في بيئتها المحلية، التي احتفلت بها الروائية: أرضا وناسا. وتضطلع هذه اللهجة بدور تناصي يسم الخطاب السردي بالتنوع الأسلوبي الراجع إلى بلاغة العامي والمأثور اليومي من الكلام.

إن لغة خطاب الراوي في رواية «وجهة البوصلة» لغات تتنافذ فيما بينها وتترافد لتسهم مجتمعة في إغنائه جماليا ودلاليا. فهي لغة الشعر بمتخيله وصوره وإيقاعاته، وهي لغة الجسد بحركاته وأشكاله، وهي لغة الذات في بوحها تردد إيقاع فاجعة الذات الأنثوية في انجراحاتها كما في عطب علاقاتها مع الآخر: الرجل/ و المجتمع وتوقها إلى الخلاص من شرنقة واقع لا مؤشرات دالة على اقتراب تغير منظوراته ومواقفه من المرأة: كينونة وصيرورة. وهي لغة تتداخل أنساقها، إذ تتعدد فتحتكم إلى تقاطبات الذات والآخر، الواقع والمتخيل، المسكوت عنه والمسموح به، المقدس والمدنس، فتتحول من الدلالة على الكائن من أوضاع المرأة إلى الممكن، أي من الموجود إلى المنشود.

2-2. شعرية الخطاب المروي :

يستدعي البحث في شعرية الخطاب المروي استقراء العلامات الدالة عليها في أهم عناصرها التكوينية. وهي الزمن وبنيته، والسرد وأنواعه، والوصف وضروبه، والحوار وأنماطه. وهي عناصر تترافد فيما بينها وتتنافذ لتسهم متعاضدة في إغناء الخطاب المروي جماليا ودلاليا، حتى يكتسب العلامات الدالة على شعريته، ومن ثم فإن بحثنا في شعرية كلّ منهما بشكل منفصل، إن هو إلا لسبب منهجي مقصده التوضيح.

1 - الخطاب المروي وبنية الزمان السردي.

يعد الزمن - في مختلف أنساقه - عنصرا تكوينيا مهما في إنتاج الخطاب المروي، حيث يسمح بـ«الانتقال من الخطاب إلى التخيل ورصد العلاقة بين زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له»(49).

ولما اشتغلت الكاتبة بكثافة على تقنية التذكر بشحذها لذاكرتها الفردية في مراحل مختلفة من كينونتها، والتي تتعالق والذاكرة الجماعية، التي تسهم في تحديد مسارات تلك الكينونة وبلورة اختيارات وجودها، فقد هيمن نسق السرد الاسترجاعي على زمن الخطاب المروي. وهو نسق سردي يولد مرويا متعددا ومتنوعا يقوم على الانتقاء من جهة وعلى التداخل من جهة أخرى. فيكون المنطق الذي يحتكم إليه قائما بالأساس على فعل استعادة وقائع الوجود الفردي والجماعي المنقضية في الزمان والمكان إلى الزمن الآني: زمن القص / والكتابة «أوجعتني ذاكرتي» (50).

وقد انبنت حركة السرد في علاقتها بالزمن - من حيث التواتر - على ضربين من السرد، هما :

1 - السرد المشهدي :

يعد المشهد في الخطاب السردي محور الأحداث ويخص الحوار، بحيث يغيب الراوي، لتبرز الشخصيات بملفوظها كاشفة عن حركاتها الذهنية والشعورية، متحررة من سلطة الراوي في تفسيره مثلما في تعليقه. وقد استخدمت الكاتبة بكثافة هذه التقنية السردية في تشييد خطاب مرويها كما وظفتها في الكشف عن بواطن الشخصيات كما انفعالاتها «الذل والعزلة والضعف أعادتني لدائرة الخوف وهاجمني كابوس ليلة الدخلة تلك الوحشة الهمجية التي أكلت نصف كبدي في ليلة قمر ناضجة، قمر ناضج وغير شريف يسمح بجريمة اغتصاب كسرت عنق الزهرة الجبلية أن تحدث تحت بهائه.

صحوت بعد إغماءة قصيرة ... النافذة مفتوحة على مصراعيها وعلى الضوء الأزرق رأيت ولأول مرة أعضاء رجل عار تقيأت ماء أصفر هو آخر ما تقتات عليه معدتي بعد عناء شعرت بأنني لا أستطيع أن أنظر إلى القمر معاتبة...» (51).

2 - السرد الوصفي :

يسمح هذا الضرب من السرد للراوي بأن يتدخل معلقا على ملفوظات الشخصية، مما يعطل مجرى الحكاية وانسياب خطابها. وهو سرد تنفرد به الذات الساردة فحسب. «الوحيدة التي شهدت بكاءه والطبيب ودمه الذي سال من بين فخذيه حافرا في تراب الجد الكبير حفرة عميقة من دم أسود» (52).

ويضطلع هذا السرد الوصفي بوظائف أساسية في نسيج الخطاب المروي، وهي الوظيفة التواصلية والوظيفة البلاغية / الجمالية وأخيرا الوظيفة الدلالية.

3 - التلخيص :

اشتغلت عليه الكاتبة بكثافة في بناء مرويها بتعمدها المرور على الكثير من الوقائع والفترات الزمنية التي ترى أنها غير جديرة باهتمام القارئ، ومن ثم تغدو مرويات الخطاب منتقاة ومختزلة، «فبعد الضربة الأولى بأعوام قليلة توغلت النار القاتلة نافثة سمومها باحثة عبر البحار عن قلب أخضر لتأكله فوجدت بعد شبق وحرقة

قلب «فضة» النابت قرب وادي السيل العظيم زهرة من زهور الشمس» (53). وهكذا يختزل التلخيص زمن السرد فيصيره أقصر من زمن الوقائع المستعادة.

4 - الحذف :

استخدمت الكاتبة من خلال الذات الساردة لمرويها تقنية الحذف، بقصد تجاوز مراحل زمنية منه، دون الإشارة إليها، ومن ثم فإنها عمدت إلى اختزال الوقائع المعيشة من قبل الذات في الزمن الماضي: زمن التجربة والمغامرة، والمستعادة في الزمن الحاضر : زمن الحكي والكتابة : «لأول مرة بعد أعوام مرّت توجعني «فضة» وترش بعشوائية قطرات من العطر الحار على جرح مفتوح لا يزال دمه ينزف أسود مثل مجاري مياه المذبح العطنة في منزلنا القديم»(54).

وتتضافر جميع هذه التقنيات المستخدمة في تشكيل الخطاب السردي لإضفاء سمة الشعرية عليه والتذويت في أكثر صوره.

2 - شعرية السّرد :

تتجلى شعرية السرد في الخطاب المروي للذات الساردة / والشخصية في اشتغال الكاتبة على ضربين من السرد، هما : السرد المتقطع والمسرود الذاتي.

فقد انبنى السرد المتقطع على نظام التشظي الحكائي، حيث تقدم الذات الساردة مرويها في شكل شذرات، يبدو في الظاهر شتاتا حكائيا غير منسجم إلا أنها في الحقيقة ترتبط بخيوط رفيعة رقيقة تجعل منها نظاما متماسكا يستمد منطقه الخاص من فوضى أنساقه، حيث تتشظى كل العناصر التكوينية للمتن الحكائي كما الخطاب : «ما عاد للأشياء طعمها ولا لسرقات الليل سحرها ولا لسحر جورج وسوف جاذبيته وحنانه.

كذلك الفيديو ونساؤه العاريات ورجاله المتهيئون .. مساجد بلدتنا التوّابون والأوّابون في محرابه» ثامر» ونداؤه الخفيّ تحت أشجار الرمان... الهاتف الأسود الذي كنت أقبله بعد أن تنهي حديثك مع «ثامر» فلا يبقى لي سوى أن أطفئ حرقة ولوعة الغيرة ... بقبلة على الحديد الأصم... لا يزال في مكانه» (55).

أما المسرود الذاتي فيكسب الخطاب المروي سمة التذويت أسلوبيا ودلاليا لانبنائه على الحوار الباطني، الذي يكشف باطن الشخصية، في شتى صور تأزمها ممّا يسهم في تعقيد البنية السردية والدرامية للخطاب المروي، وتسريع الوتيرة الزمنية للسرد. وهو مسرود ذاتي ينفلت في الأغلب من دائرة الحاضر ليرتدّ إلى الزمن الماضي، عبر انشغال الكاتبة من خلال الذاتي الساردة / والشخصية على الذاكرة بشكل مكثف. فتُستعاد وقائع الوجود الفردي للذات ومغامراتها في بيئتها العائلية كما في محيطها الاجتماعي وفق بنية متشظية تجسد تمزق الذات الأنثوية في بعديها الفردي والجماعي، بين واقعها المأزوم وأفق وجود أرحب وأرحم يشيده متخيلها عبر الحلم والهذيان والاستيهام: «لا أتذكر أنني حاربت من أجل نفسي بل أترك للآخرين حق استعبادي واعتبر ذلك كرما... لا أريد أن أبقى وحيدة فليست على مثلي إيجاد الرفيق... دائما تلاحقني كلمة عيب»(56).

وهي ذات أنثوية تبدو ذاتا فردية في الظاهر، إلا أنها -ومن خلال تداخل ذات الكاتبة والساردة والشخصية الروائية إلى حد التماهي- صارت نموذجا دالا على ذات جماعية، «و بين تقنّعها بقناع الراوية وبين توحدها مع بطلة الرواية قامت نورة الغامدي بتهريب ذاتها إلى داخل النص عن طريق الخطاب السير ذاتي، الذي لا يجد مرجعيته فقط في تفاصيل حيرتها الواقعية، إنما وبشكل أقوى في التجربة النسوية، التي تشكل رؤيتها للعالم الاجتماعي الذي تعيش فيه»(57).

فقد استثمرت عناصر من سيرتها الذاتية بطريقة ضمنية مضفية عليها أبعادا تخيلية وموزعة محتوياتها على «شخصيات كثيرة وتفرعات متواصلة للكائن والوجود»(58)، حيث تسعفها «الكتابة على تقمص أشكال متعددة والالتباس في ظلال مختلفة، قد تحيل

على جوانب منه (أثر الواقع) (l'effet du réel) لكنها تتميز عنه في جوانب أخرى (الوهم المرجعي)، وفي عملية ربطه بين ما كانه (استرجاع أحداث سابقة) وما هو عليه (استعمال الوساطة اللغوية لتشخيص تجربته) وما يسعى إليه (الصورة المستهدفة) يبتعد عن ذاته كما لو كانت شبيها له وليست نسخة عنه. وتتسع الهوّة بين الحياة وتشخيصها» (59)

فقد أعادت الكاتبة إنتاج صورة موطنها الذي احتضن وجودها (إحدى قرى الجنوب السعودي) الفردي والاجتماعي، مثلما استعادت ملامح من طفولتها كما عاشتها في ذاك الموطن بين الأهل والعشيرة والطبيعة «في وادي السيل العظيم عاشت نورة وانطلقت في مزارعه الخصبة الكثيفة وانغرست في طينه الرطب، سمعت أصوات المهاريس وأهاسيس الحشرات وجلبة المواشي وغناء العمال فوق البرك المسقوفة واستنشقت رائحة الياسمين والزعفران والهيل والمياه الراكدة وخُضبت يداها بالحناء وتعثرت في حزم البرسن» (60)، كما أشارت إلى جوانب من مرحلة دراستها، ثم ما كان من اشتغالها مدرسة بعد تخرجها.

إنه استثمار لعناصر من السيرة الذاتية يتميز بانزياحه النصي والمعرفي عن مفهوم السيرة الذاتية المتعارف عليها في الثقافة السائدة. «فإذا تعودنا في نمط السيرة الذاتية أن الكاتب يدخل تجربته الحياتية إلى زمن التخييل من أجل توثيق ذاته، باعتبارها بؤرة للحكمة فإن الكاتبة تحكي ذاتها في السيرة الذاتية. فهي لا تنطلق من رهانات التوثيق، على اعتبار أنها ترغب في تأهيل ذات غير مؤهلة لتصبح مرجعا للانتصار والحكمة، ذات لا تزال مطروحة كإشكالية كما لا تنفرد في التخييل بأناها محورا للحكي وبؤرة للمعاينة، ولكنها تجعل أناها تنخرط في الجماعي والاجتماعي، فتعبر عن السياق العام الذي يضم هذا الضمير» (61).

فقد تنطلق في بداية روايتها من رهان حكي الذات وضمير أنا، ولكن فيما هي تنخرط في منطق التخييل يحدث أن تصبح ضميرا من بين ضمائر عديدة متنوعة ومختلفة «... فيتلاشى التبئير عن ضميرها الخاص والاستثنائي، ويتم التركيز على العام، وينعكس هذا الوضع لضمير المرأة داخل السيرة الذاتية على شكل الكتابة والأسلوب وعلى طبيعة بناء النص. فالكاتبة لا تكتب ذاتها وإنما تقرؤها، والفرق بين الكتابة والقراءة يؤثر في المعجم» (62).

وهو مسرود ذاتي استأثرت فيه الأنا المؤنث، من خلال الذات الساردة / والشخصية : القناع الشفيف للذات الكاتبة، بأغلب مساحات الحكي : رواية ومروية، فثأرت من الآخر : الرجل / والمجتمع، عبر فعل الكتابة وعنف المتخيل الروائي، مما حول الرجل / المركز خارج الرواية، في المجتمع، إلى الرجل الهامش في النص، ومن امتداد الحضور في الواقع إلى ضموره في المتخيل السردي، حيث يقتص منها في دنيا الواقع بأشكال سادية قولا وفعلا، فتثأر منه في دنيا الكتابة بأشكال نرجسية تمعن في تحقيره، وحتى في السخرية من ذكورته التي يتباهى بها. وهو ما جسدته الذات الساردة في تصويرها لحادثة ختان عمها (السبتي) شيخ الستين : «أتذكر يا فضة أنني شعرت بسعادة نادرة وخفية عندما سمعت أنته الباكية».

رجل من الصخر... رجل بعظمة الفاتحين... يعقد صفقة مع الموت، وحين واجهه بكى وهو يقول :

«حكم القلب نفذ يا «ثامر»

وأذكر أيضا أنه قال كلاما... يشبه كلام «علامة» وقريبا منه وهو يمسح الدم من بين فخذيه ...»

إذا متّ يا «ثامر» فأعلم القوم أن عمري قدر الشهور والأعوام التي ابتدأت منذ هذه اللحظة وما مضى كان هراء...» (63).

وتتوجه الذات الساردة/ والشخصية بمسرودها الذاتي إلى الرجل / والمجتمع، القارئ المذكر المفترض، لا بصيغة مباشرة، وإنما تخص بحديثها «فضة» الميتة و«علامة» المهاتف وتتوجه إليهما بصيغة المخاطب أنتَ / أنتِ وقد تحدثهما في تيار شعورها

بشكل غير مباشر. . .(64) مثل قولها : «علامة» أتوق إليك وهو على خيط الهاتف يقول : تخيلتك كثيرا فتكرر : أتوق إليك، فيرد : أجيبيني . . .»(65).

وقد هيمن البوح على هذا الخطاب المروي للذات والتي تعرض فيه الذات الساردة، مسرودها الذاتي كاشفة عن هشاشة الكيان الأنثوي، حتى وإن حاول أن يتقنع بأقنعة، تظهره قويا. فالكاتبة من خلال الذات الساردة «لا تناجي الآخر، إنما تناجي جزءا منه في ذاتها»(66)، في خطاب بوح ناطق في صمت، ومستصرخ في عتمة، باحثا عن أفق خلاص، مما يكشف عن «أزمة الأنثى التي لا تعرف الرجل في حياتها إلا من خلال سمّاعة الهاتف. وهذا يقود إلى خلق معضلة التواصل، وخلق نوعية الحوارات السادرة في الغياب ومتجهة بحالات متخيلة، حيث يتحقق الحوار الفكري ويتغلب على الهاجس العاطفي»(67)، «. . . «علامة» حين أحدثك عن نفسك وتستسلمي لحديثي. . . فأنا في مرحلة أعلى على يديك تكوين آخر . . . لا يزال في غريبة الخلق والتخلق، ولا يلغي ذلك خروجي من دائرة الخوف. . . إلى أن تثبت أنّ ابن الحمام ليس أسطورة اكتسبت صفة الخلود . . . وكيف لنا أن نثبت ذلك إلا إذا أعطينا بعضنا صفة الأسطورة نفسها/ جمالها سحرها تقول لي فأكبر. . . أكبر. . . أنت. . . غير. . . غير. . . والناس غير. . . » (68).

3 – شعرية الوصف :

تتعدد أنواع الوصف في الخطاب المروي وتتنوع بتعدد وظائفه :

فالوصف الزخرفي : يهتم برسم الأشياء فيضفي عليها سمات جمالية ذات إيحاء وترميز «الغرفة التي شهدت موت «فضة» لا تزال قائمة رغم أن جزءا من الدار القديمة قد تهدم وأعيد ترميمه من قبل «السبتي» أثناء الحرب.

تلك الغرفة المربعة بنافذتها العريضة لا تزال قائمة، تغري الواقف بالداخل بمشاهدة شجرة الكينا التي خرج من تحتها ملك الموت ليلف بجناحيه جسد «فضة» ويهرب به عبر السماوات إلى المدى المجهول. . .(69).

أما الوصف المشهدي : فيركز على رسم معالم المشهد بنوع من الإيحاء المكثف حد الترميز «. . . تحولت إلى ألف جسد في جسد، ورحت أتلوى كأفعى مسمومة بسمها. . . تلوت أكثر واستطالت. واستطعت أن أطبق عليه على الرغم من ضخامته. . . ولمع في ذاكرتي وجه «السبتي» ووجه «جميلة» فأحكمت قبضتي حوله. فنزّت حبات عرق تكورت على جبين «حمود»، تمددت وبرزت لها أجنحة، أقدام، وانفلتت صاعدة باتجاه السقف، حيث تنغرز هناك. . . بعضها يختفي وبعضها يهوي على ظهره فتطرفه فينهض كثور مطعون. . . لكنه يسقط تحت قوة جذب أفعى سوداء التفت حوله. . . «(70).

ويقوم الوصف الشاعري : على لغة واصفة تولد كثافة إيحائها غنى دلالاتها، فضلا عن تنوع أخيلتها وإيقاعاتها، فهي لغة منفعلة بلحظتها الآنية أو التذكرية وحالتها النفسية والذهنية، وضاجة بجماليات عوالم محيطها : مكانا وزمانا وناسا»، «صوت نتاج تزاوج بين الرعد والعسل. لزوجة فضة تعوض في عمق أعماقي،ـ التي ما كنت أعرفها. أين كنت منذ زمن بعيد . . . ولم تأت الآن. كيف غادرته كلّ هذه السنين ثمّ تأتي وتحوّل كلّ شيء إلى رعود لا تهدأ جلجلتها وفياضاناتها. . » (71).

وبناء على تعدد أنواع الوصف وتنوعها، فضلا عن تنافذها داخل الخطاب المروي، فإن مدارات الوصف تتعدد -هي الأخرى - وتتنوع مسهمة في تشكيل مختلف جماليات العالم الحكائي : فضاءات وأزمنة وشخصيات. وهي تنقسم إلى مدارين أساسيين، يقوم الأول على الوصف الخارجي بينما يتأسس الثاني على الوصف الباطني للشخصيات.

فالوصف الخارجي: يهتم بالمرئيات من أشكال وألوان وحركات وبالمسموعات كما بالروائح : «هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب فيأكل نصف مزارعنا ويعطينا الرواء ويمارس سلطته الأكثر عنفا فيعزل القرى عن بعضها ويعيدنا إلى الله . . . وهذا الجدّ يعلمنا في كل عام دعاء جديدا للرجاء والخضوع . . . »(72).

أما الوصف الباطني : فيركز على رسم بواطن الشخصيات، وما تفرزه من انفعالات وحركات: « . . . جسده بأكمله يجرك كالمغناطيس العنيف إليه . . . فيهرول صوتك إلى أنفاسه المحمومة دقائق وأحيانا جزءا من دقيقة. . . أتلذذ بسحر الإغماء المحسوس، وبالظلمة التي تحط على المكان وبجنون الصعود والهبوط. . . أصعد مع صوته إلى أحضانه المعروقة وعينيه المغمضتين، ورعشة شفتيه التي تحرضني أكثر»(73).

وتتعدد وظائف الوصف في الخطاب المروي وتتنوع . فهي سردية لها صلة بسيرورة الأحداث وديناميتها. وهي تبئيرية تسهم في الكشف عن باطن الشخصية المحورية : انفعالات وجدان وحركات ذهن وملفوظ قول ورؤية للذات والعالم. وهي زخرفية تضفي على الموصوفات سمات جمالية، من خلال ما توظفه من أفانين البلاغة، ومن ثم فهي جمالية تحول الوصف من الوجود / المرجع بكل تمثلاته إلى عالم التخييل بكل صوره وتجلياته، حيث تتضافر كل وظائف الوصف لإنتاج دلالات الخطاب المروي.

4 - شعرية الحوار:

يعد الحوار أسلوب تعبير الشخصيات عن صفاتها ومواقفها من قضايا وجودها الفردي والجماعي في آن، كما أنه أداة تواصلية بين بعضها البعض. وقد ورد في رواية «وجهة البوصلة» بأنواعه الثلاثة : حوارا مباشرا وحوارا غير مباشر وحوارا باطنيا.

يسهم الحوار المباشر في الكشف عن سمات الشخصيات النفسية والاجتماعية، ودرجات توترها وحالات تأزمها، حيث يمنحها حرية التعبير عن ذواتها وعلاقاتها ومنظوراتها للذات والوجود بملفوظاتها مباشرة دون حاجة إلى وساطة الراوي بينها. وهو ما يسهم في "إبراز حقيقة تلك الشخصيات بشرح مواقفها وكشف طرائق تفكيرها واستجلاء عمق الأشياء والغوص في أعماق الوجود ومظاهر الصراع «(74).

- «ألا تشفقين على حفلة الملائكة من شغب الشبر؟

- أنت تخيفني . . .أفق وإلا هربت بأمنيتي. . .

- لست الذي يصحو وكأنما هناك زرّ يتحكم به تارة يصحو. . . وتارة ينام. . . فأنا إذا كنت في لحظة ربانية لا يوجد هناك قوة تتحكم في صحوي ومنامي، بل هكذا تأتي الأشياء . . . فأنا أريدك الآن معي كلك بدون انتقاء وبدون شروط . . . فمدي يديك. . .

- إليك. . .

لهف قلبي. . . (75).

أما الحوار غير المباشر فيتعلق بالشخصيات المتحاورة ووضعياتها، مما يسهم في تشكيل بنية ثرية ومتنوعة للمقطع الحواري، تتعاضد فيها الأدوار وتتناوب الأصوات، فيتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والخارجي بالباطني، والنصي بالعلائقي. وهو يرد امتدادا طبيعيا للحوار المباشر، حيث يرد على لسان شخصية أخرى، صوت آخر ينضاف إلى بقية الأصوات السردية كصوت الراوية/ والشخصية الأساسية/ والكاتبة. وهو إلى ذلك يسهم في التعريف بالشخصيات ورصد أحوالها كما أفعالها ومسارات وجودها وما يطرأ عليها من تحولات .

«قال بعفوية شديدة . . .

أنت وردة على مكتبي لا أحتاج إليها حين أكتب،

ولا حين أقرأ ولا حين أستعمل المشرط. . . وإنما تعيد لي إنسانتي حين ألتفت إليها فتعتقني من قيد الضرورة» (76).

ويضطلع الحوار الباطني بوظيفة استبطان داخل الشخصية النفسي والكشف عن حركاتها الذهنية. فهو صوت نطقه في صمته وبلاغته في بوحه حيث تناجي الذات ذاتها بديلا لارتباك تواصلها مع العالم الخارجي وإخفاقاته. تصاغ ملفوظاته بضمير المتكلم، فتنساب التداعيات والأحلام والاستيهامات، بعد أن تكون الشخصية قد تحرّرت من سلطة الآخر : الرجل/و المجتمع خارج النصّ الروائي، والراوي داخله. فيصير خطابها أحاديا « يفتقد التنظيم، فهو مشوّش خال من الترابط العلّي والمنطقي أو المضموني بين لبناتها» (77) «. . . لن أنزع الرصاصة ليبرأ الجرح».

وفي ذات الوقت لن أترك الجرح يفرز حديدا نتنا يلوّث محاصيل القمح.

سأترك القلب على طبيعته. . .

مرددا الورد الذي يشاء . . فأنا لست ملاكا ولا خرافة، بل شيطانة أليفة تسبح في فضاء المسافة حيث تمرق الأمطار من فوقها ومن تحتها تغسل صدرها الموجوع. . » (78).

سمحت لنا مقاربة شعرية خطاب التذويت في رواية «وجهة البوصلة» للكاتبة نورة الغامدي باستخلاص :

هيمنة الأنا المؤنث على الخطاب الراوي كما الخطاب المروي. وهو أنا يتجاوز حدود الذاتية ليعبر عن الأنا / الجماعي للمرأة السعودية في تأريخها كما في راهنها، مما يعلل القضايا النسوية الحميمة الصلة بذات المرأة وواقعها، ومن ثم تبنّي الذات الكاتبة -من خلال الذات الساردة لروايتها- الدفاع عنها بإدانة الآخر : الرجل والمجتمع، المتسبب في تهافت واقعها النفسي والاجتماعي، وتهميش هويتها الجنسوية، وما يمكن أن تضطلع به من أدوار. وقد صاغت مواقفها من القضية النسوية في أسلوب ذاتي احتفى بمثالية الذات الأنثوية مقابل الحط من منزلة الذات الذكورية، ومن خلال عنف متخيّل نسائي بدا في النص نوعا من ثأر لعنف السلطة الذكورية داخل المجتمع.

إن شعرية خطاب التذويت تناسلت داخل الرواية إلى شعريات تترافد وتتعاضد لتسهم مجتمعة في تشكيل أدبية هذه الرواية : فهي شعرية العتبات النصية، معابر إلى عالم النص ومؤشرات دالة على الوجهات الممكنة لبوصلة كاتبته / وكتابته، وهي شعرية خطاب راو مغرق في الذاتية لفعل هيمنة الذات الساردة / والشخصية قناعا شفيفا للذات الكاتبة. فالأنا الراوي هو البؤرة السردية التي تتولد منها المرويات المتشظية، وتدور في فلكها الشخصيات التي تمثل وجوها دالة عليها. فكانت علاقة الأنا الراوي بالأنا المروي علاقة تنبني على التداخل إلى حدّ التماهي، لتكشف أن حوارية الضمائر هي بالأساس لعبة مراوغة مقصودة من قبل الكاتبة، حيث يبقى ضمير الأنا / المتكلم / المؤنث هو المهيمن، راويا ومرويا، وحيث تتماس التخوم بين الذاتي والجماعي، الواقعي والمتخيل، النفسي والذهني، الحسّي والمجرد. وقد صاغت الكاتبة خطاب مرويها وفق تقنيات راوحت بين ضروب من السرد، هي السرد المشهدي والسرد الوصفي والسرد المتقطع والسرد الذاتي. وجميعها تتضافر لتسهم في سدى النسيج السردي للرواية كما راوحت بين أنواع من الوصف، هي الوصف المشهدي والوصف الشاعري والوصف الباطني وجميعها يتعاضد لإغناء الخطاب المروي جماليا ودلاليا. وراوحت في ذات السياق بين ضروب من الحوار متنوعة إلا أنها متكاملة وظيفيا داخل النص منها : الحوار المباشر والحوار غير المباشر والحوار الباطني مع الإلماع إلى هيمنة هذا الأخير، باعتباره إحدى الخصائص المميزة للكتابة النسائية.

إن شعرية لغة خطاب التذويت تتجلى في افتتان الكاتبة باللغة عبر حذقها أفانين البلاغة في الاحتفاء

بأناها المؤنث : موطنا وعشيرة وانتماء جنسويا، والإعلاء من شأنه تعويضا له عن هامشيته في مجتمعه الذكوري. وهي لغة تتعدد مرجعياتها إذ تتداخل، وتتنوّع مستوياتها كما معاجمها ومسالك تخييلها. وهي لغة ضاجة بإيقاع فاجعة الذات الأنثوية أمام تواتر رهاناتها الخاسرة وامتداد انغلاق الأفق.

الهوامش والإحالات:

1)انظر ، بصدد هذا، المراجعَ التالية :

* في النقد الغربي :

- Bakhtine (Mikahaïl) : La poétique de Dostoïevski. Traduit par Kolitcheff Isabelle. ED.Seuil.Paris 1970
- Jakobson (Roman) : Huit questions de poétique .Ed. Seuil Paris
- Todorov (Tzevtan) : Poétique. Ed. Seuil. Paris 1971

Poétique de la prose Ed. Seuil. Paris 1971

* في النقد العربي :

أبو ديب كمال : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
أدونيس : الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، 1978.
الجوة أحمد : بحوث في الشعريات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، 2004.
الزيدي توفيق : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985.
سويدان سامي : في دلالة القص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، 1990.
صولة عبد الله : شعرية الكلمات شعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة من خلال صلوات في هيكل الحب دراسة دلالية، بيت الحكمة، قرطاج، 1988.
عزام محمّد : شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
فضل صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 2002.

2) تزيفتان تودوروف : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 23.

3) نفس المرجع، ص 23 ، يركّز تودوروف مفهومه للشعرية على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية ذلك أنه يدرك العمل الأدبي إنجازا من الإنجازات الممكنة لبنية محددة وعامة للخطاب الأدبي وتجليا لها ويحصر وظيفة الشعرية في ذاك التقابل بين الكلام الشفيف والكلام الثخين. فالأوّل مكشوف عار وإن كنّا لا نراه في ذاته المحسوسة أما الثاني فهو بمثابة الحاجز البلوري الذي طلي صورا ورسوما بحيث لا نكاد نرى من خلاله شيئا فهو لا يحيل إلا على نفسه ولا مرجعية محسوسة له وعلى القارئ أن يبذل الجهد في اختراقه وتقدير غاياته فالوظيفة الشعرية عنده لا تتحدّد من خارج النص وإنما من داخله. فالنص الأدبي لا يحيل على مرجع معين بل لا يحيل إلا على نفسه لأن اللغة التي يستخدمها غير متعدية أو لازمة فهي لا تتجاوز ذاتها قطعا.

4) يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 20.

5) نمثل لتعدد مفاهيم الخطاب ودلالاته في الفكر العربي ونقده الأدبي بالنماذج التالية :

- يعرّف فرديناند دي سوسير الخطاب بأنه مرادف لمفهوم الكلام، حيث يحيل في تحليله إلى تلك الكيفية التي يشغل لها المتكلم اللسان داخل تواصل ما.

انظر :

- De Saussure (Ferdinand) : Cours de linguistique générale. 2ème éd. Gallimard Paris 1978 p 242

يعرف ميشال فوكو الخطاب بأنه الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعا تسمه به في تشكيل نسق كلي مغاير متحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكيل خطاب أوسع ينطوي على أكثر من نص منفرد. انظر : زويل أديث كرو : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1985، ص 270.
أما جوليا كريستيفا فتعرف الخطاب بأنه «كل لفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول التأثير على الآخر». انظر : مجموعة من المؤلفين : آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 321.
وقد تبنت بعض مقولات البنيويين في تحليل الخطاب، حيث أكدت أن دراسته لا بد أن تتناول عدة مستويات منه، من مثل : المستوى الصوتي والصرفي والدلالي والمعجمي والبلاغي. وهذه العناصر مجتمعة هي التي تكون نسيج الخطاب وتسمه بالتجانس.

- Kristeva (Julia) : Langue, discours, société : pour Emile Benveniste. Ed, Seuil, Paris 1975 p 213 et suivantes.
- Benveniste (Emile) : Problèmes de linguistique générale 2ème éd. Gallimard Paris 1978 p 242 .

7) مجموعة من المؤلفين : آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص 321 .
8) نفس المرجع
9) تقصد جوليا كريستيفا بالتناص الداخلي حوار النص في تناسله بينما يمثل التناص الخارجي حوارا بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف وقد توصلت من خلال هذه النظرية إلى نقض ما أقرت به البنيوية التي اعتبرت النص بنية مغلقة، وذلك بتأكيدها البنية المفتوحة للنص وتراكيبه، والتي تكشف عن تلك الحوارية بين النص وكاتبه وبين النص ومتلقية. انظر :

Kristeva (Julia)
- Langue ,discours , société : pour Emile Benveniste .Ed Seuil, Paris
- La sémiologie : science in Tel quel theorie d'ensemble, Ed, Seuil, Paris 1968

10) انظر بصدد حوارية الخطاب الروائي :
Bakhtine (Mikhaïl) : le principe dialogique. Ed, Seuil, Paris

11) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
12) مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية محكي الأنا محكي الحياة، من مقدمة عبد الحميد عقار صوت الفردانية، ص 4، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2007 .
13) حميد لحميداني: عتبات النص الروائي، مجلة «علامات في النقد الأدبي»، م 12 ج 46 ديسمبر 2003، ص 39 .
14) عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في النص العربي الحديث، مجلة «علامات في النقد الأدبي» م 15 ج 8 ديسمبر 2005، ص 285 .
15) Barthes (Roland) : L'obvie et l'obtus , Essais critiques ...Ed, Seuil, Paris p 19
16) حسن فهد حسن : العتبات الأولى، كتابة إدارة الموقع 11/ 07/ 2004 ، ص 2.
17) Genette (Gérard) Nouveau discours du récit, Ed, Seuil Paris 1983
18) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص10.
19) نفس المصدر: ص 64.
20) نفس المصدر : ص 37 .
21) لحميداني حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 44 .
22) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 210.
23) نفس المصدر: ص 266.

24) نفس المصدر: ص 190.
25) نفس المصدر: ص 25.
26) نفس المصدر: ص 87.
27) نفس المصدر: ص4.
28) نفس المصدر: ص 47.
29) Bremond (Claude) : Logique du récit, Ed, Seuil, collection poétique Paris 1973 p 29
30) نورة الغامدي: وجهة البوصلة، ص 34.
31) نفس المصدر: ص263.
32) نفس المصدر: ص230.
33) Bakhtine (Mikhaïl) : Le marxisme et la philosophie du langage, Ed, Minuit, Paris 1977 p 161
34) Genette(Gérard) Figures 3 , Ed, Seuil, Paris 1971 p 191
35) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص40
36) نفس المصدر: ص108.
37) Genette (Gérard) : Figures3, Ed, seuil, paris 1972 p 200-201
38) أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات ، دار العودة، بيروت ص 400
39) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 36.
40) نفس المصدر : ص221.
41) نفس المصدر : ص 222.
42) نفس المصدر: ص102 .
43) نفس المصدر: ص 182-181.
44) Wayne(Booth) : Distance et point de vue , Ed, seuil, paris 1997 p 97
45) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 244.
46) نفس المصدر: ص27.
47)نفس المصدر
48) نفس المصدر: ص120.
49) فوكو ميشال : البنية والتحليل الأدبي، ترجمة محمد خماسي، مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد 1-1988، ص 20.
50) نورة الغامدي: وجهة البوصلة، ص 16.
51) نفس المصدر: ص 256.
52) نفس المصدر: ص 16.
53) نفس المصدر: ص28.
54) نفس المصدر: ص 24.
55) نفس المصدر: ص 149.
56) نفس المصدر: ص 32.
57) لمياء باعشن: الحمامة والسحلية والمرأة الخفية في رواية «وجهة البوصلة»، ملتقى جماعة حوار، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الكتاب الأول، 1428 هـ، ص 376.
58) Miraud (Jean Philippe) : L'autobiographie Ecriture de soi et sincérité، Ed، Nathan ، Paris 1996 p 30
59) محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ط 2007، ص 120.
60) لمياء باعشن: الحمامة والسحلية والمرأة الخفية في رواية «وجهة البوصلة»، ص 374.

61) مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، 2006 ، مداخلة زهور كرام : نحو إنتاج مفهوم جديد للسيرة الذاتية في كتابة المرأة، ص 54.
62) نفس المرجع.
63) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 107.
64) لمياء باعشن : الحمامة والسحلية والمرأة الخفية في رواية وجهة البوصلة، ص382.
65) نورة الغامدي: وجهة البوصلة ص 107
66) مداخلة علي الشدوي تعليقا على بحث لمياء باعشن الحمامة والسحلية والمرأة الخفية نفس المرجع، ص 403.
67) مداخلة عبده خال تعليقا على بحث لمياء باعشن الحمامة والسحلية والمرأة الخفية، نفس المرجع، ص 390.
68) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 277.
69) نفس المصدر: ص56.
70) نفس المصدر: ص 176 - 177.
71) نفس المصدر: ص23.
72) نفس المصدر: ص 17.
73) نفس المصدر: ص 54.
74) محمد برادة : أسئلة الرواية أسئلة النص، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1 1996، ص 80.
75) نورة الغامدي : وجهة البوصلة، ص 13.
76) نفس المصدر: ص63.
77) Dejardin(Joseph) Le monologue intérieur Ed. Messein 1931 p 68
78) نورة الغامدي: وجهة البوصلة، ص81.

وقفة عند أعمالها الشّعريّة الكاملة:
مليكة العاصمي نخلة مرّاكش الفرعاء

عبد الرحمان مجيد الربيعي/روائي عراقي تونسي



■ **مدخل:**

رأيت الشاعرة المغربية مليكة العاصمي للمرة الأولى في بغداد عام 1965 وكنا وقتها في بداياتنا طلبة وصحفيين وإذاعيين نعيش حلم أن نكون أدباء تنشر الصحف والمجلات كتاباتنا، أما حلم إصدار كتاب فلم يكن يخطر ببال أحد منا إذ أن نشر كتاب لم يكن في تلك السنوات عملا مجانيا كما هو عليه الحال اليوم، فلا بد للكتاب الذي ينشر أن يأخذ مكانه وتكون له مساهمته في الإضافة والإثراء فالعبرة لم تكن في نشر كتاب بل في معنى وجدوى نشر هذا الكتاب.

جاءت مليكة العاصمي صبيّة سمراء، ممشوقة القوام كأنها غزالة من جبال الأطلس اشتاقت لمجد بغداد ولحفنة ماء من دجلة المنساب بكبريائه الأبدي.

كانت ضمن الوفد المغربي الذي كل أعضائه من الرجال، وتشاء الصدف أن يضم الوفد التونسي شاعرة في مثل عمرها هي زبيدة بشير التي كانت في أوج بهائها وقتذاك.

ولم تكن هاتان الشاعرتان مختلفتين في لون بشرتهما فقط سمرة العرب

في صحاري مراكش عند مليكة العاصمي وبياض جبال الشمال الغربي التونسي عند زبيدة بشير، بل هما مختلفتان في شعرهما : مليكة العاصمي بروٴاها الحداثية وعدم رضوخها لقانون القصيدة الكلاسيكية.

و زبيدة بشير بمحافظتها على القصيدة العمودية وغنائيتها التي سيظل شعرها القليل يعرف به قياسا لما أنتجته مليكة العاصمي.

مليكة العاصمي لم تنسحب من الحياة السياسية الفائرة في وطنها بل اختارت البقاء في الخضم من خلال انتمائها لحزب الاستقلال أحد أعرق الأحزاب الوطنية في المغرب الذي شارك زعيمه علال الفاسي في النضال ضد الاستعمارين الفرنسي والإسباني حتى نيل الاستقلال.

كما أن مليكة العاصمي قد واصلت تعليمها وحصلت على درجة الدكتوراه في الأدب العربي، وصارت عضوة في البرلمان المغربي عن حزبها إضافة إلى المجلس البلدي في مدينتها مراكش.

نحن هنا أمام الشاعرة النقيض لزبيدة بشير التي اختارت الإنسحاب أو الانزواء، واكتفت بالتعليم البسيط وبعمل لعدة سنوات في الإذاعة الوطنية حتى أن الجائزة التي أوجدها مركز بحوث ودراسات المرأة بتونس المعروف إختصارا بـ «الكريديف» ظلت غائبة عن حفل توزيعها السنوي وقد ظن البعض أنها هاجرت أو توفيت بصمت.

كان كل ذلك اختيار زبيدة بشير رحمها الله ، كما كان اختيار مليكة العاصمي أن تظل في المواجهة وأن تكون محاربة لا منسحبة تراقب من مسافتها.

كان لا بد لي من هذا المدخل الذي أملاه عليّ حضور هاتين الشاعرتين البهيتين بصباهما وجمالهما في وقت اعتدنا أن نرى فيه شاعرات عربيات أخريات ينوء أغلبهن بفائض من اللحم، ولم تكن هناك شاعرة مفرطة الأناقة بين جموع الشواعر إلا شاعرتين عراقيتين كبيرتين هما الدكتورة عاتكة وهبي الخزرجي القادمة من باريس بعد أن نالت درجة الدكتوراه ولميعة عباس عمارة الماردة الجريئة التي يتذكرها أدباء الجيل الأول في تونس حيث كانت تدعى إلى مهرجاناتها.

مع الأعمال الشعرية الكاملة لمليكة العاصمي التي صدرت في مجلد كبير من 640 صفحة، هذا المجلد الذي كنت من أوائل أصدقائها الذين أهدتهم نسخة منه وبإهداء رقيق هو عنوان الصداقة التي تواصلت معها ثم مع أسرتها الزوج المحامي المعروف والابن الطبيب الذي أكمل تعليمه في كلية الطب بالمنستير وعاد ليصبح أحد أطباء مراكش المعروفين.

مع الأعمال الشعرية الكاملة كانت لي هذه الوقفة.

أستطيع القول بأن مليكة العاصمي هي الشاعرة المغربية الرائدة لتجربة الحداثة بين شاعرات المغرب ، وإن كانت هناك شاعرات قد ظهرت أسماؤهن قبلها فإن ذكر هذه الأسماء هو لمجرد التوثيق ليس إلا إذ العبرة في المواصلة وترسيخ الصوت في غابة من الأصوات.

إذا كانت الريادة لها فإن الحركة الشعرية المغربية لم تتوقف عن إنجاب التجارب الجادة فبعد مليكة ظهرت شاعرة مميزة هي وفاء العمراني التي أصبحت هي الأخرى بين أهم الأصوات الشعرية العربية التي ظهرت أواخر سبعينات القرن الماضي، ثم جاءت أصوات أخرى أمثال عائشة البصري ووداد بنموسى وفاطمة الزهراء بنيس وأمينة المريني واكرام عبدي وأخريات وصولا إلى أحدث التجارب التي انضافت مثل صباح الدبي وعلية الأدريسي البوزيدي وديوانها «حانة لو يأتيها النبيذ» الصادر أخيرا.

وأرجو أن أكون دقيقا في إيراد هذه الأسماء إذ لا يستطيع المرء متابعة الحركة الأدبية المغربية رغم حبّه لها من مسافته التونسية - بالنسبة لي- فالأسماء تتوالد والابداعات تتكاثر وهناك فيض إبداعي شبابي جميل في القصّة والشعر والرواية.

و على الرغم من أن مليكة العاصمي شاعرة من جيل الستينات حيث بدأت بواكيرها بالظهور من خلال

الصحافة المغربية – جريدة العلم لسان حزب الإستقلال ثم ملحقها الثقافي الأسبوعي الذي يعد أهم مرجع لدارسي الأدب المغربي – لكن ديوانها الأول «كتابات خارج الأسوار» لم يصدر إلا عام 1987.

هذا الديوان احتفي به أيّما احتفاء يكفي أن نذكر أن من كتب مقدمته أحد أعلام الأدب المغربي هو محمد الصباغ ثم كلمة من الشاعر الرائد محمد السرغيني وكلمة من الناقد المعروف إدريس الناقوري.

هذا الأمر يؤكد لنا أن شاعرتنا لم تدخل بصمت بل باحتفاء.

لكن ديوانها الثاني المعنون «أصوات خارج حنجرة ميتة» صدر عام 1988 أي بعد عام واحد فقط من صدور ديوانها الأول، وقد تولى تقديم هذا الديوان عميد الأدب المغربي عبد الكريم غلاب الراعي والأب الروحي لعديد التجارب الأدبية الموهوبة في المغرب وفي بعض أقطار الوطن العربي الأخرى أيضا (لا ينسى محدثكم أنّه أوّل مغربي عرّف بروايته البكر «الوشم» بمقالة قيّمة).

ثم تترك مليكة العاصمي مسافة من السنوات لتصدر ديوانها الثالث «شيء له أسماء» عام 1997 لتلحقه بعد أربع سنوات أي عام 2001 بديوانها الرابع المعنون «دماء الشمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة»، وأخيرا ديوانها الخامس المعنون «كتاب العصف» عام 2008.

أي أن مليكة العاصمي نشرت لحد الآن خمسة دواوين ضمها هذا المجلد الذي أصدرته وزارة الثقافة ضمن خطة لها بإصدار الأعمال الكاملة لشعراء وقصاصين وروائيين مغاربة هذه الخطة التي جعلت في متناول القراء والدراسيين أعمال الأدباء المغاربة المكرسين تكريما لهم واعتزازا بمكانتهم.

مليكة العاصمي شاعرة «رؤيا» كما أنها في الآن نفسه شاعرة «رؤية» وبصيرة متفتحة على اليومي من الأحداث التي تتراكم أمام الإنسان العربي.

هي شاعرة لا تهادن بل تقتحم. كأن السنوات لم تزد مهرة الأطلس إلا جموحا وشجاعة.

وكان آخر مشهد يعلق في الذاكرة لمليكة العاصمي في تلك الحديقة الفيحاء بمدينة «القصر الكبير» حيث شارك عدد من الشعراء المغاربة في قراءة شعرهم في هذه المساحة المشجّرة المفتوحة، وقد اكتشفت أنها صارت «تمثّل» شعرها، صارت حريصة جدا على تبليغه وإيصاله، وقد أتاح لها الفضاء المفتوح أن تغرد فيه بكلّ حنجرتها وتعلن تمرّدها على «المصدح» وعلى المنبر الثابت الذي يتخشّب فوقه الشعراء.

هنا يتذكر المرء الشاعر الروسي افتشنكو الروسي الذي رأيته شخصيا في القاهرة. وكيف جعل من «الركح» كله ساحة له ، فكأنه يؤدي دورا مسرحيّا ولا يقرأ شعرا فقط.

ومليكة العاصمي تعلمت من الانتماء السياسي لحزب ظل يوصف بـ «المعارض» بكتابة القصيدة «المعترضة» لا «المعارضة» فقط.

ولذا لم أجد دلالة أكبر من عنوان تقديم صديقنا الناقد النابه نجيب العوفي لأعمال مليكة العاصمي الشعرية وهو «مليكة العاصمي قصيدة وعقيدة» فكأنه بهذا العنوان ذي الترادف السّجعي أراد التأكّد بأن شاعرتنا لا تنطق قصائدها إلا من لجة قضية تؤرقها، وغالبا ما تتمحور حول الهموم العربية المتناثرة والمتكاثرة التي أصبحت متكاثفة حيث لا يسلم بلد من محنة كبيرة بدءا من فلسطين ووصولا إلى تدمير العراق وسوريا ثم المحن والمشاغل الداخلية لكل بلد عربي رغم أن الجامع بينها يكاد يكون واحدا.

في تقديمه المشار إليه يذكرنا العوفي بسنوات الستينات يوم كانوا طلبة في حاضرة فاس وحيث بدأت تظهر كوكبة من الأسماء الشعرية وبينهم مليكة العاصمي التي يقول عنها : (لم يكن هناك من صوت شعري نسوي حديث سواها في المشهد الشعري المغربي الناهض على صفيح ساخن وملغوم) ويواصل القول:

(لكن مليكة العاصمي كانت مصرة أولا على الحضور ومواصلة المغامرة الشعرية شرعة لها ومنهاجا).

وأظلّ مع صديقنا العوفي الذي لا يرى المشهد الشعري المغربي بمعزل عن الشعر العربي بأكمله لذا يمضي إلى القول : (و كما كانت التجربة الشعرية الريادية في المشرق العربي في حاجة إلى أصوات شعرية نسوية مكملة للعزف الشعري ومطرزة له كنازك الملائكة وفدوى طوقان وملك عبد العزيز، كانت التجربة الشعرية الريادية في المغرب في حاجة إلى صوت من عيار مليكة العاصمي ليكتمل العزف أيضا ويتطرز).

وما أورده العوفي هو ما ذهبنا إليه في مدخل ورقتنا هذه إذ أنّ مليكة بدأت شاعرة حداثية ، أقنعتها قصيدة التفعيلة لدى رموزها الكبار ومجدّديها أمثال السياب والبياتي والملائكة وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي، ولم تقع في شرك القصيدة العمودية التي وقع في مطبها شعراء كثيرون فغرقوا، ولم يكتبوا شعرا يبقى، ضيّعهم المكرور. ولذا قل الكبار الذين منحوا للقصيدة العمودية شبابا جديدا أمثال محمد مهدي الجواهري ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرزاق عبد الواحد وعمر أبوريشة وأسماء قليلة أخرى.

إن قارئ أعمال مليكة الشعرية سيجد أن قصيدتها آخذة بالتطور ولا أقول بالنضج لأن الشعراء الموهوبين تصرخ بهم تجاربهم الأولى التي هم فصحاء فيها.

أي أن قصيدتها تتطور من داخلها ويثريها وقع الأحداث ونبل المشاعر وعنفوان النسغ الوجداني وصولا إلى (القصيدة العقيدة) هذه العقيدة التي هي الايمان بالإنسان العربي وبالآتي وبأن القادم يظل أفضل وأجمل:

ومليكة العاصمي هذه الرقيقة مثل خيوط الأبريسم تمتلك قاموسا خشنا أن أرادت ولوج قتامة مجتمع المهمشين والضائعين في المدن المنسية التي تغطس في وحلها الأسود، وكمثال أورد مقطعا من قصيدتها «تعاسة» ولعل ما ذهبت إليه يبدأ من العنوان، تقول:

(لو تعرفون بلدتي يا أصدقاء

في بلدتي يعيْش الشذوذ . . الانحراف

يدخّن «الكيف». . « الحشيش »

« يؤكل المعجون»

في بلدتي

يعبّون الكحول

يسرقون . . يعتدون

صغار كل حارة تكتّلوا عصابات عميله

تمارس السقوط والجريمة

تعجب بالسكارى والمشاغبين)

هو رصد لبشاعة المشهد اليومي ، وظفته العاصمي شعرا دون خشية من قبح المفردات التي ضخّتها فيها.

لكن هذه الخشونة وكابوس القبح هذا ليس كل ما حوى قاموسها، فاللغة هي القصيدة، والقصيدة هي اللغة ولذا ترق شاعرتنا حتى الذوبان في قصائد أخرى، لنقرأ مدخل « القصيدة المسعورة » لنكتشف الاختلاف:

(صديقي

مازال عطرك في خصلاتي القصار

يغرد

يفعم قلبي جوعا

نداء

نباح

ويقدح جسمي بركان نار

ونهدي زمجرة من لهيب).

لكن هذه المرأة - امرأة القصيدة - لا تلبث أن تنفجر بخزين غليانها الدفين ،فتقرأ مثلا : (أنشب ظفري في كل شيء)، أو (وأعجن كل الدنا في يدي)،

أو (ويقدح جسمي بركان نار) إلى أخر هذا القاموس الغاضب، فهي (مهرة جامحة) كما وصفتها فإن جمحت من الصعوبة ترويضها وتطويعها .

وتتقلب ما بين الشوق الناعم والغليان الساخط بين مقطع وآخر في مناخ هذه القصيدة، ألم تسمّها «القصيدة المسعورة»؟

لنقرأ خاتمتها :

(ودعني أشدك

ودعني أشم صدى الزفرات الحيارى

أعبّ

وأفنى

وأقلب جسمي كالأفعوان

أعانق نهدي

وأضغط زندي

وأشتاق لك

وتبزغ بي حديقة نار

وبي لهب وأوار

دمائي

سعار).

عندما وصفنا مليكة العاصمي ب «مهرة مراكش الجامحة».

فإنّ الجموح متأت من حجم الاحتجاج وفتوة التنديد، ولكن هذا «الجموح» في الآن نفسه هو فعل ثوري واع ومتمرد على كل ما هو راكد ومستلب في المجتمع المغربي ، لذا توّغل في وصف البشاعات في الأنهج والزنق الخلفية حيث الفقر و«ثماره» المدمرة. والجرائم المتكاثرة لأتفه الأسباب.

كما أن هذه المناخات تتوالد فيها الأفكار السياسية المتطرفة لتكون خير حاضن لها ، وقد برع الروائيون المغاربة وكتّاب القصة في تقديمها (نتذكر هنا الراحل محمد زفزاف مثلا).

تشكر الشاعرة في استهلال أعمالها الكاملة كلّ الذين عنوا بتجربتها الشعرية ودرسوها ومنهم الناقد المصري د. صبري حافظ. لكن المجلد حمل كتابات وتحايا من رموز كبيرة في الثقافة المغربية أمثال محمد الصباغ ومحمد السرغيني وإدريس الناقوري ونجيب العوفي ثم عميد الأدب المغربي عبد الكريم غلاب الذي تعتبره - كما سمعت منها أستاذها وأباها الروحي الذي كتب مقدمة ديوانها. . . «أصوات خارج حنجرة ميتة».

ومن استنتاجات الأستاذ غلاب قوله : (هذا الديوان لشاعرة مغربية عاشقة ،عشقت الشعر فلم تستطع حياة العمل والتدريس أن تصرفها عنه، ولم يستطع عملها في الساحة السياسية والاجتماعية والثقافية ولا في المجلس البلدي أن يصرفها عنه، ولم تستطع لغة الصراع أن تزعج لغة الهمس) حتى يقول : (الشعر ما يزال ينتصر لأن في نفوسنا زاوية يسكنها فلا يريم).

ثم يعود الأستاذ غلاب ثانية ليكتب مقدمة ديوانها الرابع «دماء الشمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة» وجاءت مقدمته تحت عنوان «إنها شاعرة، الحياة» وهي مقدمة سابرة لتجربة هذه الشاعرة فيقول مثلا : (حينما نقرأ شعر مليكة العاصمي يؤكد لنا أن فن الشعر ينبض - إلى الأبد - بدفقات الحياة والحيوية والجمال، ولعلها وهي شاعرة بالطبع لا بالصنعة تمثل نموذج الشاعرات المتفوقات اللائي يؤكدن استمرارية التعبير عن أحاسيس إنسانية أبيح لنفسي أن أزعم أننا لا نكاد نجدها، رائعة، متوهجة، كما نجدها في شعر المرأة).

تثري الشاعرة قاموسها الشعري من صخب الشارع كما أسلفنا ومفردات الحياة اليومية للناس الذين تعايشهم أو تواجههم من خلال عملها السياسي في حزب الإستقلال العريق أو المجلس البلدي لمدينتها مراكش التي لم تغادرها إلا في رحلات قصيرة أو في البرلمان المغربي، ولكن كل هذه المهام والنضالات

اليومية تشكل عامل إثراء شعري مادامت الشاعرة منحازة للشعر تأخذ إليه كل ما تحصده وتكتنزه فتأتي قصيدتها ثرية وهاجّة كالنيزك .

لكن تبقى هناك المقدمة الثرية للأعمال الشعرية الكاملة التي كتبها رفيقها محمد الأديب المحامي والمناضل وقد جاءت تحت عنوان «مليكة أو مالكة العاصمي : محطات تاريخية في حياة إمرأة ، شاعرة» وهذه المقدمة التي تنساق في مناخ الاحتفاء بالشاعرة وشعرها لا بدّ من قراءتها لما فيها من إضاءات حياتية بها تستكمل قراءة هذه الشاعرة التي شاركت مع شعراء آخرين في ترسيخ الحداثة الشعرية المغربية مع أسماء أخرى مثل محمد السرغيني ومحمد بنيس وأحمد المجاطي ومحمد الأشعري وأسماء أخرى أمثال حسن نجمي ووفاء العمراني وآخرين.

نعتقد بكثير من اليقين أن هذا المجلد المكتنز بالشعر يقدم لنا شاعرتنا الكبيرة كاملة، وبذا يتاح للدارسين دراسة هذه التجربة وإلقاء المزيد من الأضواء عليها .

هي شاعرة مجيدة جديرة بالاحتفاء.

(•) نص الورقة التي قدمت في ملتقى الشعر المغاربي (عامر بوترعة) في مدينة سيدي بوزيد (تونس) يوم 01-06-2013.

الاغتياظ الثوريّ والاغتباط الشّعريّ في «رقصة الكنغرس» لمحمد علي اليوسفي

صالح الدريدي/باحث، تونس

■ ما يزال حدث التلقّي في ثقافتنا العربيّة، انطباعيًا، نرجسيًا ومتسرّعا، يرفض التعامل مع عمق الموضوعات وينخرط ببداهة في السطح، تماشيا مع سطوة الاستهلاك السريع وإذعانا لضرورات إنتاجيّة وخضوعا لهيمنة الواقع. وهو ما يعني مزيدا من تأزّم الواقع المعرفي، والسّقوط في هاوية الفوضى الدلاليّة. لتبقى الموضوعات في منأى عنّا، تنال منّا ولا ننالها. وهذا الإطار النظريّ للمعرفة يلازم كل مجالات التلقّيّ عندنا، من

السياسيّ إلى الاجتماعيّ إلى الإبداعيّ. ولئن كنّا مع دعاة تعدّد القراءات إثراء للمضمون وتفعيلا لتعاون المتلقّيّ المنافي لأحاديّة الباثّ، فإنّ ذلك لا يعني التعسّف باسم التعدّد على مسار المعنى في خطاب ما. إذْ ثمّة تشابكات دلاليّة ينقاد بها إلى وجهة تحتمل الإضافة، دون تحويلها إلى مسار جديد قد تفترضه بعض منطلقات الخطاب ولكنّ كلّيته تأباه.

وهذا الوصف، ينطبق على بعض الآراء التي قاربت كتاب «رقصة الكنغرس» لصاحبه محمد علي اليوسفي، الصادر مؤخّرا عن الدار التونسيّة للكتاب، وربطته آليّا بالثورة التونسيّة وبقيّة الثورات في المنطقة العربيّة. وهي بذلك وقعت في الفخّ الدلاليّ الذي نصبه الكاتب لقارئه منذ العتبتيْن النصيّتيْن الأوليَيْن للكتاب ونعني بهما العنوان والإهداء. إذْ علينا أن لا نصدّق شاعرا، «فحيثما يحكم الفنّ، تكون قوانين الجمال هي النافذة، ويتمّ تجاوز حدود الواقع» (غادامير- الحقيقة والمنهج ص 147). ثمّ إنّ الكتابة الإبداعيّة فعل غواية تتأسّس على فصام عابث وازدواجيّة تتراوح بين المعلَن والمضمر، كقطع شطرنج تتحرّك الواحدة منها على مسلك، وجميعها تجري إلى مسلك مغاير. وهذا ما يمكن تبيّنه من خلال الاستراتيجيا التي اختارها الكاتب وأجراها على قارئه، فقد انطلقت من ثلاث وضعيّات: والآن: من منّا يرفس كالطفل المغتاظ وراء الباب؟ / كنتُ مثلَها؛ وطني تحت جناحي... / الجهة الأولى للقلب. ليتناقض مسار الشاعر مع دعاية الكاتب في مفتتح المؤلِّف، ضمن مخاتلة تقوم على استدراجه إلى مداخل النصّ عبر مبدأ

الواقعيّة في تعالق لثنائيّة الكاتب والمتقبّل في قطب «الاغتياظ الثوريّ»، ومن ثمّة توريطه في فعل القراءة وإدراجه في ثنائيّة الشّاعر والشاهد عبر مبدأ التعاون النصّيّ في قطب «الاغتباط الشعريّ»، وبينهما يظلّ الوطن حقيبة سفر ومجرّد إمكان.

مِنْ ألفِ سقيفةٍ تعلو سورةُ الرّحمن...

لا يسائل اليوسفي في كتابه الثورةَ التونسيّة أو شبيهاتها، بل يسائل الثقافة العربيّة وحركتها «الكامنة في دولة تعقب دولة» وما يصحب ذلك من «عجيبة وحدَها تمُرّ، / فيتمسّك شحّاذو الأسواق بنَوَاصيها، / ويلوذ المخدوعون بطمأنينة الأسلاف». فالثقافة العربيّة بما هي نظام الأفكار وخلفيّة المواقف، انطلقت سياسيًا بحادثة السّقيفة وما رافقها من تجاذبات قبليّة وعصبيّة، عندما «الْتَمّ الحبَقُ، كما كان منذُ الأزلِ، في عرْشٍ وقبيلَة» ممّا أدّى إلى انقسامات وتفرّعات في مجرى التاريخ، سقط بمقتضاها الأعلى على الأسفل وتجسّدا. فلم يستطع العقل العربيّ إلى اليوم تحريكهما وإعادة هيكلتهما، لارتباطه الوثيق بهما وعدم قدرته على التباعد النقديّ معهما، وأيضا لارتهان السقوط بالدينيّ. ولا نعني بالدينيّ في هذا السياق الديانةَ فهي معطى طبيعيّ، وإنّما وهم القداسة الوضعيّ الذي مازج السياسيّ فتماهيا وانعكست علاقتهما على الواقع الاجتماعي العربي، من حيث هو بنية مكتسبة. لذلك ليس من الاعتباطيّ أن يبتدئ الشّاعر كتابه بإحالة على سورة الرحمان ثم يختتمه بقصيدة «سجع الكهان» وهي وقفة صوفيّة على خطى الأجداد في مخاطباتهم ومواقفهم، إشارة منه إلى بنية الأصل المقدّس وقدرة «المستخلَفين» على استئصاله من تعاليه وإجرائه على ثنايا السائد المنبسط رغم الطبيعة المتفاوتة لكليهما، في حين أنّ الفنّ وهو الوحيد القادر على ولوج مدارات المقدّس لأنّهما من طبيعة متقاربة، يظلّ بمنأى عن وظيفته إمّا قسرا أو طواعية. وبين مفتتَح الكتاب وخاتمته، ثمّة تأملات نقديّة لهذه العناصر الفنّيّة القادرة على تبنّي المقدّس، والتي أخلّت بوظيفتها المعرفيّة إذعانا للسائد المنبسط: «اندفع الشاعرُ كعادته محتفيًا بالنّرجس الطافي فوق ماء عميق، / وعدّلَ المغنّي في النوتة إكرامًا للمجلس، / وأخضَعَ المفكِّرُ واقعَهُ للفكرة. «ليسهموا في تبرير خُطبة الجنّان حين يطلّ «مطقطقا بالمقصّ: «أنا الجنّان قال، / لا شيءَ هنا سيظلُّ كما بدأ...» / وبدأ يقطفُ وردةً ويقلِّمُ أجمَةً / يفتحُ ممرًّا ويُغلِقُ مجْرى / يبتلع لُعابَه أو يمسحُ جبينَهُ: «لا شيءَ... لا شيءَ هنا سيظلّ كما بدأ...» فقد «ن لك أن تكُفّ يا... مطر!».

صحيح، أنّ نصوصا من الكتاب قد أُغرقتْ في "تونسيّتها" (انتخابات 23 أكتوبر2011، الجدة والقنّاص، رسوم متحركة، تحوّل آخر، أيها التونسي الآخر: أنا لا أثق بك!، سقراط يراقب «الأغورا» التونسية)، ولكنّها تونسةٌ لعوبٌ. توهم القارئَ أنّ أنا الشّاعر توثّق الوقائع وتحاكي في بنائيّتها الواقعَ، لتدعم مبدأ الثّقة التواصليّ بينهما، لكنّها سرعان ما تلج به متاهات مستجدّة عبر الكثافة اللغويّة، مشكّلة شبكات دلاليّة مغايرة لوَهْم البدايات الذي تبنّاه القارئ.

«رقصة الكنغرس»، هي فنّ سياسة شعريّ. ففي ظلّ تفشّي الخطابات المباشرة، وعجز النخبة عن القيادة واستثارة العمق التاريخيّ وتثويره خطابيًا، يسوس اليوسفي القارئَ إلى غايات مخصوصة، ويسوس اللّغة إلى مدارات معيّنة عبر هيئات متنوّعة تنأى بمفعوليّة المتقبّل عن الإملال والضّجر المميّزيْن لطبيعة التلقّي في الواقع، وتستبدلهما بشراكة جماليّة، فيها يصحب القارئُ شعريّة الأنا مع تحوّلها من شوارع العامّة وشواغلها إلى أزقّة الأنا ومآزقها ونزقها. وبقدرة واضحة على سرد التفاصيل، يُغري الأنا الشعريّ صاحبَه بالتهاوي في أعماق العالم المقترَح بديلا ثوريًا داخل حلبة النصّ بعيدا عن جلبة التناصّ.

وبذلك، فليست الثورة حراكا في الخارج، بل حركة في الداخل. لأنّ الخارج صنيعة الآخر ومكيدته المؤبّدة. واحتمال تغييره مصطدم دوما بجدار التكرار القائم على التداول الزمنيّ بين السقوط ووهم البناء المستقبليّ واستنساخ الماضويّ ضمن دائرة وجوديّة حتميّة تتعارض مع احتمالات الداخل: «جعلتُ من كلمتي تمريناً للتنفّس، / ولم أجعلْها آخرَ طعنةٍ للمنتصر؛ / تركتُ فرحًا راكداً تحت أحزانِ الثورات، / لأواجهَ غازاتِهم، / وأحمي شرايينَ القلب».

هكذا، ينسحب الشّاعر من فضاءات العامّة، ليلوذ بعمقه الخاصّ. ويتبعه القارئُ في غوايته ظنّا منه أنّ اللاحق الشعريّ رديف «الاغتياظ الثوريّ». ولا يخيب ظنّه كلّيا، حين لا يعثر على مفاتيح الخارج، لأنّه اقتحم جماليّة الداخل حيث الوطن يحيا تحت جناحِ فراشة في «الاغتباط الشعريّ»، لا في رايات «المستخلفين».

فراشة تحمل الوطن، تحت جناحها...

باقتحام عالمه الخاصّ، يعود الشّاعر إلى «القول الجدّيّ»، ويختارِ أجراس الفراهيدي وتنويعاته الإيقاعيّة ليغنّي الشّامَ: «كلّهمْ سوريا: أستجيرُ بحاضرها فأرى أمسَها سابقاً ما تلاه، / كلّهم سوريا: جرحُ روحي تَبَلْسَمَ من جُرحِها فشفاه، / كلّهم سوريا: باشتعالاتِ وِرْداتِها، وبما في الضواحي يزنّرُها من شقاء؛».
ومع فتوحات الشّامّ، «شامُ الله الأقدم»، «تتردّد عبر أجراس الخليل، أصداءُ الرّاحلين عنها: دمشقيّة نزار، ومائيّة درويش، تمزّق البحتريّ، مآثر الأوّلين الغابرين والعابرون فوق ترابها، الشّاهدون على حضورها أو غيابها: «الأصيلُ، الذليلُ، الجميلُ، الرذيلُ، القتيلُ وقاتلُه؛ / كلّهمْ يُقبلونَ بندبةِ وشْمٍ على جسدي، أو... بذاكرتي». هكذا هي الشّام، فضاء لسيرة الشّاعر حين لجأ إليها، تاركا جغرافيّة وطنه رقعة مرميّة في الوراء، ومنفتحا على تفاصيل سوريّا، أرض العبادة

حيث الحلم أكثر إمكانا من أرضِ الولادة التي لم تهيّئ قباطنة بحار»، لطول ما خذلَنا كلُّ ريّس جرَّنا من مدننا وجبالِنا وسهولِنا، وعيْناهُ على حاضرةِ مملكةِ تونس المحروسة، مُمْسِكًا بقرن الثور في نهاية المطاف، ظنّا منه أنه روّض الثور».

وليست «الشّام» بلدا، بل فضاء دلاليّ يستحضر «فينيقيّة الثّور»، ويراقب «غزّة» ويستدعي «سامراء» لتشابه وجوديّ، وتقارب معنويّ. فالأحفاد هناك في صراع دائم بين التراث والحداثة: «يناوشون جذعَ الجدّ؛/ تسلقوا الملويّة الحلزونية، / نزلوا أكثر، / زادوا في الانحناء، / الأحفاد غادروا القصر محاذرين السقوط في بؤرة الأسود، كان الحرّاس آنذاك مشغولين بالمتوكّل، وكان المتوكّل مشغولاً برفع المظالم في جناح النساء. «والأحفاد، بعد خروجهم من أنفاق التاريخ ودهاليزه «عبر ردهاتِ وسلالم ونقوش»، لم يتبقّ لهم سوى الاختيار الطوعيّ للموت في مواجهة الآنيّ والرّاهن بما يقترحه المتوسّط «الوسيطُ السيّء؛ بحرُنا العجوز: لم يعد بتوسّط إلا الجغرافيا». وبما تقترحه العولمة من تحكّم واستعباد تتزلّان الأحفاد في حتميّات سلوكيّة قاهرة تنأى بهم عن التحرّر: «حماري يُرْخي أذنيْهِ، يلهثُ تحتي./ دُبَرَتُه نوّارةٌ في الشمس./ أنْثاهُ في حقلي،/ وفي طرفِ عصايَ: إناءُ مائِهِ اليوميّ... ومخلاةُ الشّعير». أمام هذا الواقع المرير يصير الموت، قتلا أو انتحارا بطيئا، هو الملاذ الأخير للأحفاد: «لمّا تصاعد الحصار بالغاً أبوابَنا، شدَّ على رشّاشه وقال لي:/ - أراكَ لا تجيء؟/ أجبتُه مرتبكًا:/ - كلاّ، أنا باقٍ. قتالُنا، كما اعتدْنا، إلى شهادةٍ أخرى. أنا باقٍ بهذه الحياة، لا أرى لي غيرَها.../ ودّعني «مرتجفيْنِ»: هو- في داخله- (حسب اعتقادي) وأنا- في الجهتيْن.../ ربما سمعْتُه يهذي وراء الباب:/ - من أجلكَ... أو... مُدافعًا عمّا تَخالُهُ الحياة.../ ... وكان أن شُجَّ على منحدرِ الوادي، ودوّى معه موتٌ كثير./ ... فمَنْ منّا الذي قضى؟"

كان الشّاعر من الأحفاد، يسقط على عتبات ممكنات الحلم وهي تخيب. وصار من الأجداد يرى الأحفاد في ولعهم بالحلم فيخشى منهم، وعليهم: "مازلتُ أتمنّى ألاّ أخاف، / لا منكِ، / ولا عليْكِ، / عندما أراكِ تقتربين من فوضى الحرّية مثل فراشة. «وهي خشية تبرّرها تجربة الشّام، أين كان الشّاعر «مثلَها؛ وطنه تحت جناحه...»، وأين كانت بعض الجوانب غامضة فاتضّحت. يقول اليوسفي متحدّثا عن قصيدته «ساحبة أعناق الرّياح»: «أعيد نشر هذه القصيدة التي سبق لي نشرها في جريدة القدس العربي، السنة الخامسة- العدد -1429 ص 6 - يوم الاثنين 20 كانون الأول/ ديسمبر 1993 وكنت قد نشرت مجموعة شعرية في دمشق سنة 2008 بعنوان «ليل الأحفاد» واستبعدت منها هذه القصيدة التي وجدتها مغرقة في الغموض! وهو غموض اتضح الآن!»

في القصيدة إشارات إلى الأحلام المنكسرة على عتبات الواقع: «تأتي،/ ساحبةً أعناقَ الرياح،/ إلى أبعد من قاماتها المرتَحلَة، / متحوّلةً، بطبعها، نحو مُمَانعاتِها. «فيخضَع الشّاعرُ بدوره إلى هذه الحتميّة المستقرّة في أعماق البنية التاريخيّة للوعي الجمعيّ، ويخضِع الأجيالَ اللّاحقة عليه، لهذه الممانعات. ولل«الاغتياظ الشوريّ» حسب الشّاعر، ما يبرّره مكانيّا وزمانيّا: مكانيّا، من شرقها إلى غربها، تظلّ المنطقة العربيّة أرض اغتراب فهناك «يرفس [التونسيّ] مغتاظا وراء الباب» و «هاهنا الشامُ ترفسُ في بطنها «القَدَمُ»! (إحدى ضواحي دمشق الفقيرة؛ سميت بهذا الاسم -وفق معتقد شعبي- نسبة لوجود صخرة في مسجد القدم الكبير عليها أثر يقال أنه لقدم الرسول محمد (ﷺ).) وأمّا زمانيّا فما تزال الخيانات الماليّة والمعرفيّة مستمرّة. فقد «عدّلَ المغنّي في النوتة إكرامًا للمجلس،/ وأخضَعَ المفكرُ واقعَهُ للفكرة» في امتداد لجدّهم البحتريّ الذي «صار قزمًا على أبواب الممالك؛ ربما لم يسمحْ له الخليفةُ إلا برؤية الماء، فقال عن البِركة إنها بحرٌ بعد البحر...».

ماذا الآن، لو توقّف «البحتري» عند وصف البركة، ولم يعمدْ إلى المدح؟

كانت حركة التّاريخ ستتغيّر حتما فلا يكون «ليل الأحفاد» امتدادا لـ «ليل الأجداد»، ولا يكون كلاهما سلّما موسيقيّا لرقصة الكنغر (وسلطته في هيمنته على الأحفاد بحملهم في جرابه وتغييبهم في أعماقه) وعزف الكنغرس (وسلطته في هيمنة الشيوخ على مجلس لشؤون الأولاد).

وصف البِرْكة لا مدح الخليفة، أو الجهة الأولى للقلب...

يرى غادامير أنّ «الوعي الجماليّ يتضمّن اغترابا عن الواقع... والقدرةُ على تبنّي موقف جماليّ هي جزءٌ من طبيعة الوعي المثقّف. لأنّنا نجد في الوعي الجماليّ السّمات التي تميّز الوعي المثقّف: الارتفاع إلى مستوى الكلّيّ، والوقوف على مبعدة من الطابع الجزئيّ الذي يتميّز به القبول أو الرفض الفوريّيْن، وتقدير ما لا يتطابق مع توقّع المرء الخاصّ أو رؤيته المفضّلة» (الحقيقة والمنهج). ومحمد علي اليوسفيّ في كتاباته، عادة ما يرتقي بوعيه من «العضويّة الزائفة» إلى الجماليّة التي لم تتهيّأ لكثيرين غيره في «المسرح» الثّقافي التونسيّ الذي لم يتحوّل بعد إلى المشهديّة. وهذا الوعي، يرتقي بالتجربة الإبداعيّة من حدود الأنا المنغلقة وإكراهاتها الثقافيّة إلى الغيريّة المنفتحة واستثاراتها العفويّة التي عادة ما تجد إيقاعها في المرأة كبديل سلطويّ عن الأنا وفي تفاصيل الذّاكرة كوسيط معرفيّ تنقاد بموجبه الأنا: «قلتُ ما لا أصدّقُه لِرسولٍ عَبَرْ،/ قلتُ: «مُرَّ على بيتها في البعيدِ، وبلِّلْ نوافِذَها، يا مطرْ!»/ وإذْ فتحَتْ، في الصّبيحةِ، شُبّاكَها،/ فاجأتْ

وجهَها زخّةٌ تنتظرُ». والزخّة في النصوص، تساقطٌ لرغائب الأنا على عتبات المرأة واعتراف بهيمنتها. فهي «لغةٌ؛ كي نُقْبلَ يومًا./ كي نبقى./ لغةٌ؛ كي نفنَى...» وهي فخاخ إيروسيّة تنصبها مع «الموجة الأولى» "للشيخ حين يعود إلى صباه"، وحين تكون في الشّمال، يجيء إغواؤها:" حتى أصيرَ في الجنَّة حقا: أنتظرُ قدومَك في هيأة آدم، ولا تتَّعِظ: من أجلك سوف أقضمُ التفّاحةَ، مرّةً أخرى، ونهوي... «وحين تأتي» من الشمال،... تربطُ، في صحراء الجنوب، أرجوحةً بين نخلتيْن. ثمّ «ترتدي ثيابًا سوداءَ عمدًا،/ حتى ينشقَّ صدرُها مع الفجرِ عن فجر... «كي تعرّي «فأسَ الرّجل [التي] عليها صدأُ الكهوفِ الأولى، [والتي] ترى اللحمَ في كلِّ مكان...»، ومتى انكشفت عوراته أمام جبروت مكيدتها، [تخيط كلّ جراحه وتسائله]: «لِمَ تشعرُ بالخيبةِ يا أنتَ، وقد عدْتَ... وسمّيْتَ!/ لك صدري متكأ؛ لك في كلّ نتوءٍ سمّيْتَ/ ملاذُ حريرٍ وأرائكُ بَشْبٍ تتلألأ في همْسٍ وتناديك للبيتْ». وهو «الزائر الذي سعى إلى ما مضى، على إيقاع ما همستْ: «شِباكُكَ لن تنالني إلا بين جبليْنِ، ينشقان». [يقول]: «تزْغَلْتي!» فيهطلُ رذاذٌ، تشقّه صبايا مُورّدات، لهنَّ رجفةٌ في النُّهود، يُوثِّقْن لقلبي شريطَ الصُّوَر». وهكذا يستعيد ثقته بسلطته التي هي في أصلها توثيق سرديّ أنثويّ لتفاصيل الذاكرة في رحلاتها. لذلك تستحضرُ الأنا الأنوثةَ في كلّ الممرّات وتعيد تمريرها في مختلف المكوّنات. فهي «الكرْمة العاشقة» و«المرأة الشجرة». في انتظارها، حضر الأموات و«سمَّوْا لي تزاحم الجُبيْبات الحُمْرِ ديكًا، / وكلّ ثمرة تعفّنتْ من الداخل، رمّانةً عاشقة...». وفي حين أنّ «كلُّ حلْوٍ يتثنّى ويمانع؛ كلُّ حلْوٍ يتكسّر. لكنّها المستَلْقِيَة أبدًا، مرْسلةً نداءَها في صمت، عارضةً حلاوتَها في استرْخاء. /... لا يذهب إليها اللسانُ؛ تدقُّ على شهوته بلا موعد، وتُغْرِقُه في زَلّةِ الحرير: هكذا تضيقُ باسْمِها التَّمْرَة. «أمّا حبّات الزعرور فـ «منْ تكاثُرِهنَّ في الغياب، ومطالبهنَّ القليلة؛ ببقايا طنين تحت الجلْد، ونسيج عناكبَ على العُنق؛ بألوانٍ متدرِّجة، وقلوب أكْبَرَ منْ صدورهنَّ؛ تفاجئنا حبّاتُ الزّعْرور، شاحبات، بخُدودٍ خَجْلَى، وهُنَّ يَدْخُلْنَ المدينة. «وأمّا السفرجلات فـ «نُسمِّيها وننكر لحْمَها قبْلَ توغُّل لساننا في لُزُوجةِ لُبّها. نقضمُها ونتذمّر؛ ربّما لمقارنة بالتُّفّاحة... [وقد] زادتْ سفرْجلاتُنا، هذه الأعوام، سمادًا وماءً؛ فلم نعُدْ إلى مقارنتها برُكْبات الجدّات».

شبق الممرّات وأنوثة المكوّنات، ضرورة دلاليّة في نصوص اليوسفي. فالجسد يختزل الهيمنة الاجتماعيّة- الثقافيّة، عبر الجنس بما هو رهان سياسيّ (فوكو) أو عبر الجسـديّ (le corporel) بما هو إطار اجتماعي، مكّنا الخارج السـلطويّ من السـيطرة على الدّاخل المنفلت وتدجينه بتراتبيّة الوجود والأخلاق (روح/ جسد)، فقد احتفت كتب الفقهاء (أجدادنا) بما «يجوز ولا يجوز»، وأمعنت في التنكيل بحميميـة الفرد، مخضعة إيّاه إلى ما تراه لـه. وهي بذلك كانت أدوات «المسـتخلَفين» لضمـان الطاعـة، رغم أنّهـا انفلتت أحيانا اسـتجابة لدواخـل أصحابهـا مبيّنة قـدرة الجسـد على صياغة جسـديّتـه (la corporéité) والتخلّص من قيود الهيمنة الاجتماعيّة- الثقافيّة ذات الموانع المتعالية الموهومـة [كتـاب ابن قيم الجوزية «أخبار النسـاء»، Le corps en Islam , Malek, Chebel].

وهـذا التجاوز الإيروتيكـيّ للهيمنة، عبر فنّ اللذّة بما هي سطوة فرديّة على ما يُتاحُ لليَد، وتفعيل لرغبات الأنا وميولها، على حساب سلطان الآخر، ميّز نصوص اليوسـفي. فكان الجسـد وهو فضاء المراقبة، وسيلة الأنـا للانفلات منها والتباعد عنهـا ومقاربة تعميمها: فـ «ما تأخذه بين يديكَ يدوم: وسيّان إذا درْتَ بمحوره

دون السُّـرّة أو انسبت به أظفارَكَ خلفَ الظّهرِ نزولاً، تكشـطُ أضْلُعَهُ، أو خمتَ بقُبّته كي تتصلّبَ بين يديْكَ؛ فمـا تأخذُه بين يديك يدوم: بنفْسـجةٌ، ذهبٌ، تفّاحٌ، سُنْبُلَةٌ. . . كَفَنٌ تُحْضِرُهُ لتُخيفَ الخوفَ فترْجفُ أنتَ، ويحْضرُ حسُّونٌ يرجفُ بين يديكَ، فما تأخذُه بين يديكَ يدوم: سـؤالٌ، سلطانٌ، آثارُ عصًا. . . أو حتى بعضُ خـواء لا تنفكُّ تقلبُه وتوسّـعه بين يديـكَ؛ فما دمْتَ تضمُّ يديْكَ عليْكَ، على وَهْم وجودٍ فيكَ، تدوم. . .

«ليتعالى الكاتب على الواقع ويتجاوز جزئيّته الموصولة بأحداث عابرة تحت مسمّى الثورات أو غيرها، وينفتح في رحلته الشـعريّة بالقارئ المتجوّل معه، علي يوميّه المشحْون بامتلاكات مختلفة تحمل توتّرات دلاليّة ليس للقـارئ عادة التعاطي معها جماليّا أو ترويضها معرفيّا، لانخراطه فيها وعدم تباعده معها. والتباعد، كما ذكرنا في البداية، من المفترض أن يكون شـأن نخبته. وتلك معضلة الثقافة العربيّة في تعاقبِ أزمنتها وثبات علاقاتها البنائيّة كمونا وكيانا.

«رقصة الكنغرس»، نصّ مختلف، لأنّ اللّغة فيه لا تنقالُ بسـطوتها الدلاليّة ككثير من النصوص المأزومة فـي ثقافتنا، بل بإجـراءات خطابيّـة عميقة الجذور، تتبيّن في أعماقها الإيجاد والترتيب والافتتاح والسـرد والإقناع، ضمن صياغة شـعريّة مكثّفـة دون تعقيد، وضمن مسـاءلة ذاتيّـة لرهانات الواقـع ومآلاته دون أدْلجـة، في نتاج لتجربة لغويّـة وحياتيّة لمحمّد علي اليوسفي الذي أطلّ شِـعْرًا بعد غيْبَة ليواصل مشروعه الجمالـيّ الحضـاري عن «ليل الأجـداد والأحفاد»، الذي آن لفجره أن ينكشـف.

رقصة الكنغرس/ خاتمة بديلة:

العتابُ لك يا بحتريّ: ماذا لو وقفْتَ القصيدةَ على وصفِ البركة بمائها وحِسانها؟،

العتـاب لك مرّة ثانية: و أنا أقرأ لزوجتي من رقصة الكنغرس:

«أتذْكـرُ كيـف تعلّقـتَ باسـم الفقيـرةِ: داريّا؟/ فاستشاطتْ دمشقُ؟».

هَمسَتْ عابثة ببيْتيْن لك:

أَلْعَيْشُ في لَيْلِ داريّا، إذا بَرَدَا،

والرّاحُ نَمزُجُها بالمَاءِ مِنْ بَرَدَى

أمّا دِمَشْقُ، فقَدْ أبدَتْ مَحَاسِنَها،

وَقَدْ وَفَى لكَ مُطْرِيها بِمَا وَعَدا.

فتردّد صوتك الآخرُ في داخلي:

الله وَلاّكَ عَنْ عِلْمٍ خِلافَتَهُ،

وَالله أعْطَاكَ مَا لَمْ يُعْطِهِ أحَدَا.

ما نسألُ الله إلاّ أنْ تَدُومَ لكَ النّـعْمَاءُ فِينَا، وأنْ تَبقَى لَنَا أبَدَا.

العتـاب لك يا بحتـريّ مرّة أخيرة: منـذ مدّة، صدر «كتاب أسود» للرئاسة التونسيّة،

لـم يعدْ «المتوكّل» بحاجة إليْكَ، فماذا أنتَ فاعلٌ بلغتكَ؟

هل تسـتعيدها لبرْكتكَ، أم «سترفس كالمغتاظ وراء الباب؟»

منظومة القيم واستراتجيات النّضال في التّجربـة النّسائيّـة من خلال مذكّرات هدى شعراوي

أصيل الشابي/ باحث، تونس

تصدير: «. . . وبالجملة حياتي الحقيقيّة. . .حياتي الشخصيّة التي أكون فيها أكون أنـــا. . .»
هدى شعراوي/ مذكّرات هدى شعراوي ص : 138.

■ **تقديم :**

ظلّت التجربة النسائيّة (1) تثير تساؤلات كثيرة عن طبيعة حضور المرأة في المجتمع ودرجة فاعليتها في الحياة بمختلف أبعادها، وقد مثّلت هدى شعراوي(2) في هذا السياق علامة بارزة في تاريخ المرأة المصريّة والعربيّة الحديثة إذ أنّها أثارت ردود فعل كثيرة في حياتها، وبعد وفاتها لارتباط مسيرتها بتلك التجربة النضاليّة. قد خاضت مجال السياسة الذي

كان حكرا على الرجل، واطّلعت على خفاياه ومآزقه، وأسهمت في المجالين الاجتماعي والثقافي على نطاق واسع، ولكنّ الأهمّ من ذلك هو ما سجّلته في مذكّراتها باعتبارها شهادة(3) على تلك التجربة في بداياتها الفعليّة، إذ أنّها قد أتاحت بفضل منجزها هذا إمكانيّة العودة إلى الماضي والبحث فيه للوقوف على تطوّره في ظلّ ما حفّ به من وقائع ومواقف.

وهكذا فإنّه من الطبيعي أنّ مقاربة التجربة النضاليّة تطرح كيفيّة تفاعل المرأة مع واقعها وتعاملها معه بمستوياته المختلفة، أي كيف دافعت عن أفكارها ومواقفها ساعية إلى توسيع حقوقها، وذلك للتعبير عن حضورها والإقناع بأهميّة أدوارها في مواجهة القيم التي تنسج حماية حول السائد وتحرص على تنميطه.

وما من شكّ في أنّ مسألة من هذا القبيل لها علاقة بخطاب المرأة المعبّر عن تجربتها، وهو خطاب له علاقة بالثقافة الرسميّة والمقدّس والعادات والتقاليد والأعراف، ومن ثمّ بالسلطة وما تؤمن به وممثّليها والمتمسّكين بتمثيلها. ولابدّ أنّ ذلك يتّصل بمحاولة تحصين تلك التجربة النضاليّة في إطار موثّق وواع بنفسه وبمحيطه خصوصا أمام العوائق والموانع، فكيف يمكننا مقاربة هذه التجربة النسائيّة في بعدها النضالي كما تستحضرها هدى شعراوي في مذكّراتها؟ وكيف تطوّرت في اتّجاه التعبير عن واقع مختلف يستجيب لطموح المرأة وتطلّعاتها.

نقترح معالجة هذه المسألة في ثلاثة محاور، اهتممنا في الأوّل بمعضلة حضور المرأة بناء على جدليّة القيم والممارسات الاجتماعيّة، واهتممنا في الثاني بالنضال النسائيّ وتوظيفه لاستراتيجيات دالّة على انتظامه وانتقاله ممّا هو وطني مشترك إلى طور المأسسة إلى طور الخطاب المكتمل، لنخلص في الثالث إلى الرؤى المنبثقة عن ذلك في مستويين هما هيكلة المجتمع والمفاهيم الجديدة التي تمّ إعلانها وإعلاؤها.

1ـ القيم ومعضلة حضور المرأة:

تطرح هدى شعراوي في محكيّ الطفولة من مذكّراتها الواقع الذي تربّت فيه، وتعتبر وهي تستعيد ماضيها البعيد عن اليسر المادي والإحاطة التي كانت تلقاها واختلاطها بشخصيات كثيرة، ولكنّها في مقابل ذلك تكشف عن شعورها وهي طفلة صغيرة أمام تفضيل الأسرة لأخيها عليها، وتصرّح أنّها لم تكن لتجرؤ على التصريح بذلك لو لم تكن علاقتها بزوجة أبيها نموذجيّة (4)، ثمّ تبيّن حرمانها، بعد ذلك، من دراسة النحو، وفي هذا تقول «وقد أثّرت هذه الصدمة الجديدة على نفسي تأثيرا شديدا! وبدأ اليأس يتسرّب إلى قلبي ويتولاّني الملل حتّى أهملت دروسي وصرت أكره أنوثتي لأنّها حرمتني متعة التعليم وممارسة الحياة الرياضيّة»(5). يكشف هذا عن وجود ضوابط تقرّ بوجود فوارق أساسيّة وجوهريّة بين الذكر والأنثى، كما تقرّ بأنّ لهذه الأخيرة حقوقا معلومة لا ينبغي لها أن تتجاوزها إذ يسمح لها بختم القرآن ولا تمكّن من تعلّم العربيّة ممّا اضطرّها إلى شراء الكتب خفية من الباعة المتجوّلين من أمام باب البيت(6).

ويشكّل البيت هنا المركز الذي تشعّ منه التعاليم التي ينبغي اتّباعها، وذلك وفق ثنائيّة ما يجوز وما لا يجوز لإعداد الأنثى على منوال معيّن تتّبعه في باقي حياتها، أي في حياتها الزوجيّة وفي علاقتها مع الرجل عموما. ولا أدلّ على ذلك من أنّ هدى شعراوي وهي زوجة تمنع «من التسلية بالعزف على البيانو من قبل زوجها» ممّا جعلها ترتدّ إلى نفس مشاعر الطفولة حينما شعرت بتقييد حرّيتها وكره الأنوثة إذ تقول في نفس الصفحة: «وهكذا شعرت أنّه يقيّد حريّتي تقييدا ظالما... وضاقت الحياة في وجهي»(7)، كما أنّ اهتزاز علاقتها بسعد زغلول في مناسبات عديدة عاد إلى نفس العوامل ولكن بتلوينات أخرى.

وهكذا كانت المرأة بمنأى عن مركز الحياة، وهو أمر ناتج عن هيمنة مجتمع أبويّ محافظ، أعلى من قيمة الذكورة، وقد انتقى لذلك الغرض ما يناسبه من مرجعيات تراثيّة، فأدّى ذلك إلى محاصرة المرأة في البيت. ويمكننا على سبيل المثال لا الحصر الإحالة على موقف مثقّف بارز هو عبّاس محمود العقّاد من المرأة، بوصفه دالاّ على سياق القيم، في كتابيه « نصف إنسان» وبعده « المرأة في القرآن» إذ اعتبر المرأة كائنا يتصرّف بالغريزة وليس بالإدراك والتنشئة والتربية الاجتماعيّة التي تتلقّاها وتحاط بها خاصة في البيت، وجعل الرجل مختصّا لوحده بما سمّاه الجهاد والسعي، فأثبت بذلك للرجل مكانة متفوّقة بل سامية مقارنة مع المرأة، فهي في منظوره «سريعة الانقياد للحسّ والاستجابة للعاطفة، يصعب عليها ما يسهل على الرجل من تحكيم العقل وتغليب الرأي وصلابة العزيمة» لينتهي به الأمر إلى الحكم على المرأة بأنّها أقلّ مرتبة من الرجل.

ويبيّن هذا! أنّ المرأة لم تكن ذلك الشريك في المجتمع، ولم يكن معترفا لها بما يساعدها على النهوض ممّا أدّى إلى التصادم مع الذكورة بوصفها «قيمة قهريّة»، وهي قيمة كانت تستغرق السلطة التي توجّه الإنسان في المجتمع، ومن ثمّ تحرم المرأة من قيم كالمساواة في التعليم والحرية والعدالة الاجتماعيّة،

وقد ولّد ذلك الصراع في سبيل الحضور وإثبات الذات في البيت وخارجه، وذلك من خلال كسر الموانع وتجاوز العقبات، فأصرّت هدى شعراوي على القراءة والتعلّم لتكسر قيد الأميّة والجهل بشرائها للكتب خلسة ودخول مكتبة أبيها خفية للاطّلاع على ما فيها. والجدير بالذكر أنّ التربية المكرّسة في البيت، باعتباره إطارا رمزيّا متّصلا بمجال اجتماعي أوسع تتحكّم فيه السلطة، كانت تقوم على الفرض والإرغام والمحاصرة، لذلك انتقدته شعراوي وهي تتحدّث عن الصراحة التي اعتبرتها أساس التفاهم بين الناس، وتأسّفت لأنّ التقاليد القديمة تسبّبت في حرمان المجتمع من التمتّع بمزاياها وفوائدها(10).

إنّ تعليق هدى شعراوي في مذكّراتها على طريقة معاملتها وشكواها من غياب الحقوق، إضافة إلى وقوفها على هنات التربية الشرقية دلّ على علاقة القيم بالقدرات المعرفيّة للأفراد، فإذا وضعنا في اعتبارنا ثقافة الكاتبة المميّزة وإتقانها للفرنسيّة والتركيّة ومواهبها وتميّز نساء أخريات كثيرات اشتغلن معها على نفس الهموم والرهانات وكنّ مطّلعات على لغات أخرى كالألمانيّة والإنجليزيّة ومتقنات لها، أمكن لنا تقدير مواقفهنّ حيال القيم السائدة ورغبتهنّ في تقويمها والتعليق عليها وعدم الرضا بما تقرّه أو التسليم بها كما هو الشأن مع النساء اللاتي حرمن من التعليم إذ كنّ يجدن في تلك القيم المعطاة عاملا رئيسيّا يكفل لهنّ التوازن والانسجام مع المجتمع.

لقد قدّمت المذكّرات صورة عن النخبة النسائيّة من خلال المواقف والوقائع، فكشفت أنّ الوضعيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة الجديدة جعلت المرأة تواجه القيم التي تعرقلها، ومعنى ذلك أنّ هناك مكاسب نسائيّة تراكمت على مدى السنين جعلت الرغبة في تغيير السائد أمرا منطقيّا ومعقولا، تقول هدى شعراوي في هذا: «الرغبة في إصلاح المرأة... بدأت عندنا في مصر منذ خمسين سنة تقريبا، أو منذ فتحت المدرسة السنيّة للبنات»(11)، فهذه الإحالة تبيّن المرجعيّة التاريخيّة التي انبنت عليها مطالبة المرأة بالإصلاح، وهو ما أدّى بها إلى مجابهة منظومة القيم، وهي مرجعيّة أسّس لها محمّد علي باشا الكبير، فأقبلت البنات على «مدرسة القابلات الصحّية» و«مدرسة المعلّمات» ومصانع الغزل والنسيج ليعزّزها بعد ذلك حفيده الخديوي إسماعيل الذي ساندت زوجته إنشاء أوّل مدرسة حكوميّة لتعليم البنات في مصر في سنة 1873 كما أشارت إلى ذلك شعراوي.

وتعزّزت تلك المرجعيّة بمؤثّرات أجنبيّة غربيّة بالخصوص، استطاعت أن تنقل تأثيرها إلى مصر من خلال الاستعمار الذي كان سببا في هجرة الأفكار ومنها الأفكار الخاصة بتحرير المرأة وخروجها إلى الحياة العامة بفعل الحاجة إلى مجهودها في البداية نتيجة الحروب وذهاب الرجل إلى جبهات القتال، ثمّ بفعل الايمان بمقدرة المرأة واكتساب هذه الأخيرة لأدوار جديدة ذات شأن في المجتمع تتناسب مع الثورة الصناعيّة والثقافيّة الوليدة التي جعلت الآخرين «ذوي حيويّة نادرة ونشاط خارق»(12). فالوعي بتطوّر أوضاع المجتمعات الأخرى حاصل في الأذهان ومؤثّر في التطوّرات الاجتماعيّة للمرأة المصريّة، وتقول هدى شعراوي في موضع آخر متحدّثة عن مدام تيلور الأمريكيّة: «...أخذت عنها مذكّرات أظنّها تنفع البلد، وسأعرضها عند عودتي على أولي الشأن لتطبيقها بقدر الإمكان»(13)، فهنا يتّضح الربط بين تجربة المرأة الغربيّة والسعي إلى الاهتداء بها على سبيل الاقتداء بنجاح الأخريات في العالم المتمدّن، ويعتبر ما سبق ايذانا بالانتقال إلى الفعاليّة النسائيّة التي رمت إلى تغيير وضعيتها ممّا أثار مسألة استراتيجيات النضال بعد أن أستقرّ النضال في الأذهان والنفسيات.

2ـ استراتجيات النضال:

2ـ1ـ النضال الوطني المشترك:

ما كان للمرأة أن تشارك في الشأن العام تحت أيّ شعار وإن كان وطنيّا لو لم تتخطّ المرجعيات المحافظة التي كانت تنظر إلى المرأة بوصفها ذاتا قاصرة من الناحية المعرفيّة ومحدودة من حيث الكفايات التي تجعلها قادرة على التأثير، ولذلك كان التحصيل المعرفي بوّابة ضمنت للمرأة الخروج من دورها المنمّط المتمثّل في النشاط البيتي، فقد تمكّنت خصوصا، في ما يتّصل بالطبقة الأرستقراطيّة، من أن تكسر ذلك العائق الرمزي الذي نصّ في باب التعليم على ضرورة أن يكون تلقّيه بمقدار ولغاية معلومة كرفع الجهل ومعرفة الواجبات وحقوق الزوج لا للمشاركة في الحياة العامة، وهو أمر تعرض له المذكّرات في مناسبات عديدة لتكشف لنا أنّ النساء الرائدات، ومن بينهنّ هدى شعراوي، أريد لهنّ، في الأصل، أن يكنّ ربّات بيوت محدودات التكوين، ولكنّهنّ اجتزن ذلك العائق بضمان المعرفة والتميّز فيها بطرقهنّ الخاصة وإصرارهنّ الكبير، فتحوّلن إلى ذوات ثقافيّة sujets culturels بمعنى أنهنّ أضحين يعبّرن عن وظيفة لا عن المرأة الأنثى الموقوفة على خدمة غيرها.

لقد فسّرت هدى شعراوي بوعي المرأة المثقّفة أسباب اشتداد الثورة في مصر والحافز على الانخراط فيها، فقد «ارتكب الانجليز الفظائع، ومن ذلك أنّهم طافوا بالقرى يضربون الرجال بالسياط ويسطون على البيوت ويعتدون على الحرمات ويقتلون المواشي والطيور»(14)، وذلك بعد أن حاول أعيان المنيا، ومنهم ابن أخت الكاتبة توفيق اسماعيل بك، تهدئة الأمور. وهكذا انخرطت المرأة في النضال الوطني جنبا إلى جنب مع الرجل، فقد أتاحت لها ثورة 1919 الفرصة كي تخرج إلى المجتمع وتتفاعل معه.

وترى عفاف عبد المعطي هنا «أنّه لا يجب اعتبار أنّ الحركة الوطنيّة أعطت الحركة النسائيّة شرعيّة، بل نستطيع أن نقول إنّ الوعي النسائي قد اقترن بالوعي الإصلاحي والوطني في تلك المرحلة بشكل كبير»(15)، فقد أدركت المرأة المصريّة من خلال اطّلاعها على التطوّرات أنّ الخطر يهدّد مجتمعا بأكمله، وأنّ التكاتف هو الحقيقة المرحليّة القادرة لوحدها على إنقاذه من العدوان والاستعمار، فإذا كان النضال النسائي مرتبطا بما هو وطني مشترك فإنّه كان في عمقه ذا طبيعة اجتماعيّة وثقافيّة مؤجّلة، فقد تحدّد آنذاك بدرجة التشارك التي قبلت بها المناضلات الرائدات في مرحلة حرجة من تاريخ مصر، ودرجة التشارك تلك لم تكن نابعة من إرادة المرأة، بل من متطلّبات اللّحظة السياسيّة وتطوّرها الذي استدعى المواجهة مع الأجنبي.

وهكذا فإنّه كان لابدّ على المرأة أن تنضمّ إلى اتّجاهات سياسيّة عامة، وتجلّى ذلك في لجنة السيّدات أو ما عرف بحزب الوفد النسائيّ الذي قادته هدى شعراوي وكانت مهمّته « استمرار المطالبة باستقلال مصر استقلالا تاما»(16) ليصبح دور المرأة في المجتمع واضحا ومبرزا على نطاق واسع، وهو دور تجلّى بموازاة العمل الحزبي والسياسي، ثمّ ضمن السياق الجديد للمرأة أن تكون ممثّلة في النشاط السياسي، تكتب باسمها الاحتجاجات والخطابات، ولعلّ أبرزها ذلك الخطاب الذي وجّهته لجنة الوفد المركزيّة للسيّدات لأعضاء لجنة اللّورد ملنر التي كانت تهدف إلى احتواء مصر ضمن المستعمرات البريطانيّة، وقد جاء فيه: «قرّرت مصر، نهائيّا، ألاّ تفاوض لجنتكم الموقّرة ما دامت تشتمل على أن تكون مصر تحت الحماية البريطانيّة»(17).

ويلاحظ أنّ النساء يتحدّثن باسم الشعب لإدراكهنّ بأنهنّ منتخبات يحقّ لهنّ اتّخاذ القرارات التي تناسب التحدّيات المفروضة في الواقع، بل إنهنّ أتبعن ذلك بالتحرّكات الميدانيّة، ففي 20 مارس 1919 تكرّرت

المظاهرات، ورفعت المتظاهرات الأعلام المكتوب عليها بالعربيّة والفرنسيّة عبارات الاحتجاج على سفك الدماء والاعتداء على الحرّيات والحرمان لتسقط شفيقة محمّد أوّل شهيدة في المعركة الوطنيّة.

ولمّا أراد المستعمر أن يشعل الفتنة بين أبناء الوطن الواحد وجعل الثورة تبدو كأنّها تصفية حسابات بين أكثريّة وأقلّيات من الأقباط والأرمن اليهود بكلّ ما يحمله ذلك في طيّاته من اتّهام المصريين بعدم التحضّر والتمدّن، بادرت هدى شعراوي في ديسمبر 1919 إلى الاجتماع برفيقاتها في الكنيسة المرقصيّة حرصا على مبدإ الوحدة الوطنيّة الذي كان أهمّ مرتكزات الثورة آنذاك، وأصدرت المجتمعات بيانا تضمّن رأيهنّ في التمسّك بالاستقلال التام وتضافر قوى المجتمع بعنصريه القبطي والمسلم، واعتبرت هدى شعراوي أنّ ما قام به المستعمر لم يكن سوى محاولة لـ «تشويه الثورة»(18).

ولإعطاء العمل الوطني الدفع القويّ تبيّن صاحبة المذكّرات أهميّة المؤتمرات العالميّة في تمكين المرأة من إثارة قضايا وطنها وكسر الحصار الذي لطالما فرضته السلطة البريطانيّة للحيلولة دون التواصل مع الصحافة العالميّة والرأي العام الدولي. ولذلك اعتبرت مؤتمر روما «فرصة تتيح دحض الافتراءات التي أثيرت في الخارج حول حركتنا الوطنيّة وحاولت أن تنال من جلالها وعظمتها»(20)، فبدت لذلك أدوار المرأة متكاملة في إطار الحركة الوطنيّة المشتركة ومنظّمة لمواجهة التحدّيات الداخليّة والخارجيّة، بل إنّه يمكن القول بأنّ المرأة، أحيانا، كانت أكثر تشدّدا من الرجال في التمسّك بالمطالب كما هو الشأن بالنسبة إلى وحدة مصر والسودان، وكانت نظرتهنّ متميّزة بالوفاء للمبادئ الكبرى وغير خاضعة للمصالح الضيّقة التي تنتج، عادة، عن الصراعات بين الأفراد أو المجموعات الممارسة للسلطة، من ذلك أنّ لجنة الوفد للسيّدات قرّرت «عدم تعضيد وزارة عدلي باشا لعدم رفعها للأحكام العرفيّة والرقابة الصحفيّة وعدم المطالبة بالاعتراف باستقلال مصر والسودان»(21). ولاشكّ أنّ هذا الأسلوب يشكّل ضغطا في اتّجاه تقويم الممارسة السياسيّة لا الانجراف وراءها وتنزيهها عن النقد الذي يحتاجه المجتمع للوصول إلى غاياته في نهاية المطاف.

وإذا كانت قيادات الحركة النسائيّة المنخرطة في النضال الوطني قد انتمت إلى الطبقة الأرستقراطيّة فإنّ تأثير المرأة بما هي ذات ثقافيّة قد امتدّ إلى الطبقة الوسطى والشعبيّة، فالشهيدات الخمس الأوّل في ثورة النساء في سنة 1919 كنّ من الأحياء الشعبيّة، وقد صوّرت هدى شعراوي في مذكّراتها كيف كانت قيادات الحركة النسائيّة تذهب إلى مكان المسيرة في مركبات فاخرة فيفاجأن بأنّ النساء الفقيرات قد سبقنهنّ مشيا على الأقدام، بل إنّهنّ كنّ يحملن اللاّفتات ويحمين القيادات العامة في المواجهات الميدانيّة مع المحتلّة، كما تصوّر وقوف السيّدات «على أبواب الدواوين لمنع الموظّفين المتخاذلين من الدخول إلى مكاتبهم»(22) وذلك لإنجاح الإضراب رغم تهديد حكومة رشدي باشا للعاملين باستعمال القوّة والفصل من العمل، فهذا يبيّن وعي المرأة بقوّتها، وهي قوّة أقدرتها على قلب ميزان القوّة لصالح القوى الوطنيّة التي يتزعّمها الرجل.

ونلفت الانتباه، بعد ذلك النجاح، إلى وقائع تستعرضها هدى شعراوي، وهي وقائع أشارت إلى بداية الاختلاف بين النساء والرجال أو زوال ذلك التشارك الذي حصل بدافع الوطنيّة، تقول الكاتبة: «كنّا طوال الوقت نتابع أخبار الوفد ونؤازره...وقد ظلّت الأمور على هذا الحال إلى أن أرسل الوفد مندوبيه الأربعة لعرض المشروع على المصريين، وقد عرضوه بالفعل على جميع الهيئات فيما عدا هيئة

لجنة السيّدات»(23). لقد كان ذلك تعبيرا عن التنكّر لمجهود النساء المصريات وانقلابا عليه رغم أنّ سعد زغلول(24) أسف لما حدث، ويتبيّن من تعليق الكاتبة على ذلك شعورها بالخيبة إذ أنّ مجهود المرأة لم يقدّر حقّ قدره، كما يتّضح لنا أنّ الساسة لم يكونوا راغبين في عرض مشاريعهم على عقول ناقدة وعاقلة (25) هي عقول النساء المناضلات والمثقّفات بقدر ما كانوا يرغبون في حشد الناس لصالحهم كما حدث بين سعد زغلول وعدلي باشا.

ونجد في المذكّرات وقائع أخرى تبيّن استهانة الساسة بالمرأة مثل رفض طلبها لحضور حفل افتتاح البرلمان في 1924 في الوقت الذي دعيت فيه سيّدات أجنبيات، ولكنّ الحادثة الصادمة والمبكّرة مقارنة بغيرها تمثّلت في منع الأزواج لزوجاتهم المناضلات من السفر لحضور المؤتمر النسائيّ الدولي في سنة 1920، وهو أمر تجاوزته هدى شعراوي في مذكّراتها بصفة تامة، بينما ذكرته في مجلّة الهلال قائلة: «أقنعت بعض الصديقات بالسفر إلى المؤتمر، وأبرقنا إلى أوروبا بذلك، ولكنّ أزواجنا خذلونا في اللّحظة الأخيرة، ورفضوا، بعد قبول، أن يسمحوا لزوجاتهم بالسفر، فتحطّم أملي واضطررت إلى إرسال برقيّة أعتذر فيها بمرض المندوبات بالحمّى الإسبانيوليّة التي كانت منتشرة في مصر»(26).

وقد نقدت إنجي أفلاطون عذر هدى شعراوي ورأته معيبا قائلة: «ما كان يجدر بالزعيمة الراحلة أن تنتحل عذرا تخفي به أمام المؤتمر الدولي حقيقة الأمر»(27) إلاّ أنّ الكاتبة في مذكّراتها، التي تقوم بطبعها على الانتقاء، ربّما كانت أحرص على عدم المساس بدور ثورة 1919 في الارتقاء بالمرأة رغم كلّ شيء مع وعيها بدخول المرأة في مرحلة جديدة من النضال لها خصوصيات مختلفة.

2.2ـ مأسسة المجتمع النسائيّ:

مثّل تأسيس الاتّحاد النسائي المصري(28) على يد هدى شعراوي حدثا في غاية الأهميّة لا يمكن قراءته إلاّ في ظلّ الوقائع التي سبقته وأدّت إليه، فمن جهة أكّدت المرأة أهميّة دورها في الحياة العامة، ومن جهة ثانية فعّل الرجل في وجهها سياسة المنع التقليديّة، ودفعها ذلك إلى أن تختار العمل المستقلّ في اتّحاد خاص بها تكون سيّدة القرار فيه والمسؤولة عن افتتاح مرحلة مختلفة.

وأمكن للمرأة، وهي تفكّر بشكل مستقلّ، أن تمرّ إلى قضاياها المؤجّلة، فكان مؤتمر روما في سنة 1923 «أوّل قبس اتّخذ أساسا لوضع قواعد الإصلاح الواجبة للمرأة عندنا لذلك فكّرنا في الإصلاح وتنظيم حالة العائلة»(29)، فلم تعد المرأة تتحرّك في المجالات المشتركة والمعلومة، وإنّما أصبحت تطرح مواضيع مخلخلة لما استقرّ في الأذهان، فقد كان الأمر يتطلّب اختراقا للبنية الاجتماعيّة الموجودة آنذاك، ومن هنا ركّز الاتّحاد النسائي المصري على أن يرد برنامجه في المذكّرات تحت عبارة «تنظيم حالة العائلة»(30). ما يعني أنّ العلاقات داخل ذلك المكوّن الاجتماعي وعلاقة المرأة، خصوصا، مع باقي الأفراد كانت في حاجة إلى صياغة جديدة وإصلاح، فالذي ترسّخ عند الناس هو أنّ علاقة الرجل بالمرأة سواء كان زوجا أو ابا أو أخا هي علاقة قويّ بضعيف، وهي إضافة إلى ذلك، نتيجة المنع، علاقة عارف بجاهل دون أن يحسب للظروف الاجتماعيّة وعوامل التنشئة بصفة خاصة أيّ حساب، فكان هناك إقرار بأنّ المرأة هي تلك على كلّ حال، فكان ذلك هو الوضع الذي وجدت النساء الناشطات في الاتّحاد أنفسهنّ مجبرات على التعامل معه والعمل على تغييره.

لقد كان الأمر، إذن، في غاية الصعوبة، فوضعيّة العائلة بمواصفاتها الخاصة وبيئتها وثقافتها كانت دائما مسيّجة بسلطة العادات وتأويلات النصّ الشرعي المتداولة، فالإصلاح يثير حلقات متتابعة من المسائل التي تتّجه نحو التعقيد، وكان هناك زعم بأنّ كلّ محاولة في هذا الاتّجاه هي في حقيقة الأمر إفساد للمجتمع وتجاوز لخصوصيّة الحالة الاجتماعيّة وتأثّر بما هو أجنبي وانتحال له، فكانت العمليّة الإصلاحيّة، بمقتضى ذلك، في تقابل لا فقط مع بنى مجسّدة، وإنّما أكثر من ذلك مع بنى رمزيّة لها ثقلها في الواقع والتاريخ.

ومن نتائج ذلك أنّ هدى شعراوي وجدت نفسها في مرّات عديدة مضطرّة إلى الردّ على اتّهامات مختلفة من ذلك ردّها على مقال للشيخ عبد العزيز جاويش في جريدة الأخبار إثر مشاركتها في مؤتمر روما إذ قالت: «لم نذهب إلى ذلك المؤتمر لنلجأ إليه بطلب إلغاء تعدّد الزوجات أو تعديل نظام الخطبة أو تضييق دائرة الطلاق على الرجال كما ظنّ فضيلته»(31). ولاشكّ أنّ هذا يدلّ على أهميّة تلك المواجهة بين المناضلات والمرجعيّة الدينيّة ممثّلة في أطراف عديدة منها المشايخ بتكوينهم الأزهري التقليدي الذي كانوا أحيانا ينطلقون منه في اتّهاماتهم من الظنون التي لا ترتكز على حقائق يمكن التعويل عليها.

ولذلك كان لابدّ من توضيح ما قام عليه الاتّحاد النسائي حتّى يفهم المجتمع دوره، فقد «أخطأ الكثيرون فهم المبدأ الأساسي للاتّحاد النسائي بشأن المطالبة بالمساواة في الحقوق السياسيّة للمرأة، فقد توهّموا أن غرضها من الحصول على حريّتها ومساواتها بالرجل في الحقوق هو الوصول إلى السفور ومزاحمة الرجل ممّا أدّى إلى تذمّر بعض الرّجال»(32)، فهذا يكشف التحدّيات الكبيرة التي واجهت العمل النسائي المستقلّ الذي كان يقاوم من قبل الرجل بالظنون، كما كان يقاوم بالأوهام، فإذا كانت النساء المناضلات يبنين تفكيرهنّ على أسس واقعيّة خاضعة للمعاينة والتقييم تطلّبت «ترقية مدارك المرأة عقليّا وأدبيّا»(33) في بيئة جاهلة، فإنّ المجتمع الذي تمثّله سلطة الرجل لم تكن له مقاربة عقلانيّة واضحة بقدر ما كان يعمد إلى الرفض والتذمّر والتخوّف من المزاحمة في الحقوق.

لقد استوجب العمل النسائي المستقلّ عمليّا اطلاع الناس على أدواره من خلال الردود والاجتماعات والمؤتمرات والاحتجاجات والمظاهرات، إذ أنّ المجتمع لم يعهد، بعد، أن تعمل المرأة بصفة مستقلّة. وهكذا فإنّ استراتيجيّة العمل عندهنّ قامت كما ورد في المذكّرات على تجنّب الصدام المباشر مع ممثّلي السلطة وطمأنة المجتمع، فالموازين لم تكن لتنقلب بين عشيّة وضحاها دون أن يعني ذلك التردّد في المطالبة بالحقوق فـ «في شهر يونيو 1923 أوفدت جمعيّة الاتّحاد النسائيّ وفدا إلى رئيس مجلس الوزراء يرفع إليه مطلبين مهمّين: تحديد سنّ زواج البنت، ومساواتها بالبنين في التعليم الثانوي والعالي»(34). وقد حقّق ذلك السعي نجاحا مهمّا في عهد وزارة يحيى إبراهيم باشا رغم المنشور الوزاري الذي جرّد، بعد ذلك قانون سنّ الزواج من مزاياه باعتبار شهادة الأبوين كافية ممّا أبقى الأمر «تحت حكم الرجل»(35)، ولكنّ الاتّحاد عمل إثر ذلك على تقديم مطالب أخرى أكثر حساسيّة لعلّ من أهمّها المطالبة بمنع تعدّد الزوجات في سنة 1926.

ويلاحظ أنّ المطالبة بحقوق المرأة قد اتّخذت نسقا تصاعديّا وذلك اعتمادا على نظام الأولويات، وهو ما أقرّته هدى شعراوي في سنة 1927 عند زيارتها لأمريكا، فقالت عن التعليم: «إنّه أكثر أهميّة من المطالبة بحقوقهنّ الانتخابيّة»(36) رغم أنّ إشراك المرأة في الانتخابات عدّ مطلبا مهمّا، فإذا عدنا إلى الاجتماعات التي عقدت من البداية بين لجنة الوفد المركزيّة للسيّدات وجمعيّة الاتّحاد النسائي المصري

وجدنا أنّ مطالب المرأة متعدّدة الأبعاد منها ما هو سياسيّ وما هو اجتماعي وما هو دستوري وما هو نسائيّ بحت. ونظرا إلى الضغوط الاجتماعيّة والتحدّيات الجمّة فإنّه وقع الاتّجاه إلى «القضايا الاجتماعيّة والنسائيّة باعتبار أنّ المرأة هي نصف مجموع الأمّة، وكلّ ما تحقّقه ينعكس على الحياة العامة ويدفع إلى تطوّر المجتمع»(37). وقد اعتبرت هدى شعراوي أنّ الجهل كان أخطر عائق حرم النساء المصريات من التمتّع بحقوقهنّ المكفولة لهنّ أصلا في الشريعة الإسلاميّة ممّا جعل الأولويات السابقة مبرّرة بتجربة المناضلات الرائدات أنفسهنّ.

وإضافة إلى ما سبق، تمكّنت المرأة من ترجمة أفكارها إلى واقع فعليّ من خلال نضالها في الاتّحاد النسائي، ويذكر في هذا الباب إحداث دار التعاون الإصلاحي لـ«معالجة الفقيرات وأطفالهنّ وصرف الدواء لهنّ مجّانا وتعليمهنّ بعض الأعمال اليدويّة ومبادئ الدين والمبادئ الصحيّة ومحاربة الخرافات»(38)، فساهمت تلك الجهود في إيجاد صلات أعمق بالمجتمع المصري وإقناع الناس بأنّ ما تقوم به المرأة هو، في واقع الأمر، إصلاح اجتماعي يعود بالنفع على الجميع دون استثناء، فكان صدى ذلك جيّدا في الصحافة إذ أثنت جريدة السياسة على جهود المرأة عندما كتب مندوبها عن مؤتمر باريس المنعقد في سنة1926 : «ازددت يقينا على يقيني بأحقيّة المرأة في ضرورة فتح باب المساواة المطلقة يدخل منه كلّ من يستطيع بمقتضى الأحقيّة لا بمقتضى النوعيّة لأنّ التمييز النوعي لا يفيد التفوّق في الكفاءة»(39).

وتمكّنت المرأة من خلال ما أتاحه الاتّحاد النسائي المصري من المشاركة في المؤتمرات العالميّة الخاصة بالمرأة والتعبير عن مواقفها لغير المصريين وللغربيين بصفة خاصة، وكان ذلك بمثابة التصحيح لما حاول الأنجليز تشويهه، فقد كانت خطّتهم تقتضي لدوافع استعماريّة ضيّقة إظهار المصريين للعالم في صورة المتعصّبين والفوضويين الذين لا هدف لهم. وتمكّنت هدى شعراوي في هذا السياق الجديد من الانطلاق من قاعدة مجهولة أو محجوبة عند المشاركات الأخريات تمثّلت في أنّ المرأة الشرقية «منحتها الشريعة السمحاء حقوقا تكاد تساوي حقوق الرجل بل تفوقها في بعض المواطن»(40) ممّا مكّنها من اكتساب أهمّية بوصفها محاورا ذا مرجعيّة لا فقط متلقّ لآراء ونظريّات يقوم بتطبيقها لاحقا في إطار الاتّباع والأخذ بما عند الآخرين.

وإذا ما ربطنا هذا بأنّها حرصت على تحييد السلطة الدينيّة أمكننا معرفة إلى أيّ مدى عملت على اكتساب تلك المرجعيّة الرمزيّة بمكوّنيها الديني والتاريخي، ففي مؤتمر جراتز في سنة 1924 طالب الوفد النسائي المصري بغلق بيوت الدعارة معتبرا ذلك الداء الأساسي للاتّجار بالنساء والأطفال، ممّا جعل المطالبة النسائيّة تندرج في جوهر الانشغال الديني، إلاّ أنّ تلك المرجعيّة الرمزيّة لم تمنع المرأة من استحضار الأمثلة المشرقة للمرأة الغربيّة كما هو الشأن بالنسبة إلى مسز بانكهرت الانجليزيّة(41) وجين دارك الفرنسيّة، إضافة إلى علاقاتها بشخصيات نسائيّة مثقّفة مثل مرجريت كليمان التي ألقت سلسلة محاضرات بمنزل شعراوي والجامعة المصريّة.

وطالبت المناضلات في موضوع السياسة بضرورة إلغاء نظام الامتيازات الذي تمتّعت به القوّة المستعمرة لمصر لأنّه مثّل عائقا أمام كلّ تقدّم، وحاولت من خلال المؤتمرات النسائيّة التأثير في الرأي العام العالمي والمسؤولين الأجانب، وساعد على ذلك مستوى المرأة المناضلة، فقد كانت هدى شعراوي تتكلّم الفرنسيّة وماري كحيل تتكلّم الألمانيّة وسيزان براوي تتقن الانجليزيّة على سبيل المثال لا الحصر، ممّا أوصل وجهة نظرهنّ على نحو جيّد. ولاشكّ أنّ انتخاب هدى

شعراوي ضمن مكتب الاتّحاد النسائي العام دليل على ما توصّلت إليه المرأة المصريّة باعتبار أنّ جهدها كان مميّزا في الشرق.

إنّ المسيرة التي أنجزتها المرأة في إطار نضالها المستقلّ بيّنت إلى أيّ حدّ يمكن للمرأة أن تؤثّر في مجتمعها، وذلك عن طريق مواقفها الخاصة بها، ولكنّ تلك المسيرة بوصفها نابعة من المرأة وغير منضوية إلى سلطة الرجل المباشرة كما كان الأمر نسبيّا في حزب الوفد النسائي طرحت مواجهات جديدة لعلّ أبرزها المواجهة بين هدى شعراوي من جهة وسعد زغلول من جهة ثانية، وهي مواجهة في حقيقة الأمر بين مرجعيتين رجاليّة ونسائيّة أو بين السلطة والمثقّف، ممّا جعل تحصين تجربة المرأة النضاليّة بخطاب يحميها ضرورة في المجتمع.

2_3_ **الخطاب النسائي بدل** خطاب الرجل:

هناك اعتقاد عند الكثيرين بأنّ قاسم أمين هو محرّر المرأة في مصر، وكأنّ ما حقّقته المرأة في حركتها النضاليّة الطويلة لم يكن سوى انعكاس لما نادى به، وقد انتشر ذلك الاعتقاد على مدى واسع إذ تذكر مارجو بدران أنّها سمعت في الستّينات أحد خرّيجي أكسفورد يذكر اسم قاسم أمين ويتبعه بـ «كلمة الأب الروحي لتحرير المرأة في مصر»(42)، غير أنّ هناك خطابا آخر أنتجته المرأة لا تصحّ قراءة التجربة النسائيّة إلاّ في ضوئه لاعتبارات عديدة.

ومن هنا وجدت الكثير من الإسهامات التي عملت على التمييز بين خطاب المرأة والخطاب عن المرأة أي الذي أنتجه الرجل، دون أن يعني ذلك حطّا من شأنه، فهدى شعراوي تكبر في مذكّراتها ما تميّز به قاسم أمين من «الشجاعة الأدبيّة النادرة... في وقت كان النطق باسم المرأة يعدّ سبّة وخزيا»(43). والأكيد أنّ هناك قواسم مشتركة بين الخطابين انبنت على انتقاد النظام الاجتماعي المستبدّ وسلبه للمرأة حقوقها، إضافة إلى ضرورة تجاوز التقاليد البالية واستيعاب ما عرفه المجتمع المصري آنذاك من تغيّرات حتّمت التغيير والتطوير وخروج المرأة للتعلّم.

وإذا تجاوزنا تلك القواسم المشتركة أمكن لنا ملاحظة الفوارق، وهي في غاية الأهميّة، فلقد كانت التجربة والمعاناة الشخصيّة هي الحافز الأساسي بالنسبة إلى النساء، بينما كان سبب اهتمام قاسم أمين والطهطاوي وسلامة موسى وغيرهم بقضيّة المرأة متّصلا جذريّا بشرحهم لأبعاد تخلّف الأمّة وما يعوق تقدّمها. وانطلاقا من تلك التجربة الشخصيّة نفهم تأثّر هدى شعراوي وهي تتحدّث عن وفاة ملك حنفي ناصف أو باحثة البادية إذ تقول: «...وفي تلك اللّحظة انفردت في مخيّلتي صفحة بيضاء ذات إطار أسود لهذه السيّدة، وخيّل إليّ أنّني أسمع صوت باحثة البادية وهو يدوّي في قاعة المؤتمر الذي عقد عام 1910 مطالبا بحقوق عشرة نساء»(44). وملك ناصف هي التي أرسلت مجموعة من المطالب إلى المؤتمر المصري المنعقد في سنة 1919 لوضع استراتيجيات الاستقلال، واشتملت تلك المطالب على حقوق المرأة في العمل والمشاركة في صلوات الجماعة في المساجد، ولم يكن باستطاعتها أن تظهر للناس فوجه المرأة وصوتها، آنذاك ،كان ممنوعين، لذلك يمكن القول إنّ الخطاب النسائيّ كان يعمل على تحصين حقوق المرأة بإبلاغها إلى السلطة بالطرق المتاحة وتوظيف مناصرة الرجل لها والالتزام على وجه الخصوص بتمشّ عقلاني ومتّزن، فقد لاحظت مارجو بدران من خلال محاورتها مع الرائدات المصريات ومنهنّ سيزان براوي «أنّ المرأة، آنذاك، كانت تدرك أنّ النقاب ليس فريضة دينيّة، ومع ذلك فقد أدركت النساء الضريبة الباهظة التي عليهنّ هنّ وبناتهنّ دفعها إذا ما جاهرنا بهذه الدعوة، ومن هنا رأين أن يكون التغيير تدريجيّا من خلال الفعل لا القول»(45)، لهذا

إذا ما أردنا تخصيص عقلانيّة ذلك الخطاب ذهبنا إلى صفتين فيه هما الاقتصاد بما يعنيه من تركيز على دور المرأة المركزي والتطوّر التدريجي في مواجهة تقاليد تجعل من وجه المرأة عورة وضغوط اجتماعيّة تتّهم المدافعين عن المرأة بدعاة التفرنج وأصحاب الهوى، وتنادي بوجوب التفريق بين مناهج تعليم البنات ومناهج تعليم الأولاد الذكور في المراحل الأولى ومحاربة حقّ الفتاة في التعليم حتّى المراحل العليا(46)، وهذا يفسّر أنّ هدى شعراوي وسيزان براوي نزعتا النقاب بعد أربعة وعشرين سنة من نشر كتاب تحرير المرأة ووفاة قاسم أمين باعتباره يرمز إلى قوّة الرجل الغاشمة وطريقته الخاصة في التعامل مع الدين.

ويمكننا تفكيك الخطاب النسائي كما ظهر في مذكّرات شعراوي بالنظر إلى طبيعة المرأة أوّلا وحقوقها ثانيا، وهما جانبان لا يمكن الوقوف على تميّز الخطاب المذكور دون تقدير ما بينهما من تفاعل، فقد كانت هدى شعراوي مؤمنة بأنّ جهل المرأة كان من أكبر الأخطار التي لها امتداد في المستقبل من خلال ما يلحق من أذى بالطفولة والأسرة والمجتمع عامة، ولهذا كانت المطالبة بالحقوق تجري بحذر، فانعدام الوعي النسائي على مستوى واسع قيّد بطريقة أو بأخرى الرائدات وجعلهنّ يتكبّدن المشاق المضاعفة في التدرّج بالمطالب بالمخاتلة في أحوال كثيرة فـ«جمعيّة الاتّحاد النسائي تتدرّج في معالجة المسائل»(47) و التجذّر في المحيط الاجتماعي.

ومن هنا ضمّ تلك الجمعيّة نادي الاتّحاد الذي تأسّس في 16 مارس 1923 واعترف به رسميّا مدرسة ومشغلا، وكانت العاملات فيه سافرات لا يجدن حرجا في الاختلاط بالرجال، ممّا يبيّن لنا ثمرات الخطاب الجديد وهي تتحقّق في إطار مدروس ومنطقي رغم محدوديته مقارنة بالمجال الاجتماعي العام، ولكنّ المرأة في ذلك الإطار كانت تتجاوز باستمرار الحدود والصفات والأدوار التي لطالما قيّدت وجودها من قبل الرجل، فكانت تلك الممارسة تترجم عن جوهر الخطاب النسائي الذي اعتبر أنّ المجتمع هو الذي يعلّم المرأة أن تكون امرأة بالمواصفات التي يريدها(48).

وهكذا كان مدى ذلك الخطاب تغيير المواقف من المرأة بما هي ذات، فكان بذلك يرفع جملة رهانات من أبرزها تغيير العقليات حتّى وإن تعلّقت تلك العقليات بأفراد من النخبة اللاّمعة، فقد ألّف قاسم أمين قبل كتابه المعروف «تحرير المرأة» بخمس سنوات كتاب «المصريون» بالفرنسيّة دافع فيه عن الحجاب وحرّم فيه الاختلاط وهاجم تحرّر المرأة الأوروبيّة، ولكنّه ،بعد ذلك، تحوّل إلى خطاب مناصر للمرأة ورافد لخطابها نتيجة مراجعته للتحوّلات الكبرى الحاصلة واطّلاعه على ثقافة المرأة المصريّة في الصالونات وانبهاره بثقافتها العتيدة.

لقد رسخت في ذاكرة هدى شعراوي فكرة تميّز المرأة، ما عنى لها أنّها كانت قادرة على امتلاك خطاب حاسم إذا أرادت مقارنة بغيرها ممّن يخضعن للمعوقات لأسباب مختلفة، وقد وقفت مارجو بدران على الحضور المتميّز للشاعرة خديجة المغربيّة في بيت أهل شعراوي وإفلاتها من نفس القيود والحدود التي عانت منها بقيّة النساء(49)، وهي صورة بيّنت أنّ ما آمنت به هدى شعراوي ورفيقاتها في الاتّحاد النسائي وحاولن تكريسه له عمق احتواه محكيّ الطفولة من المذكّرات، وقد استطاعت تلك الصورة أن تتجاوز إطار الواقع المنساب إلى إطار الوعي الكتابي(50) المفتوح على القراءة.

إنّ خطاب المرأة ببعديه الخاص والعام وبملامحه الاجتماعية والاقتصاديّة والثقافية هو بعد كلّ شيء

خطاب تحرّري من أيّ خطاب آخر بما في ذلك الخطاب الذكوري المؤمن بالمرأة والداعي إلى تحريرها(51) فالتطوّر الحقيقي الذي يمكن للمجتمع أن يبلغه مشروط بذلك.

ولا يعني هذا أنّ الخطاب النسائي منغلق على جنسه، فالمجلاّت النسائيّة التي تعدّدت وتنوّعت كالمصريّة بنسختيها الفرنسيّة ثمّ العربيّة (52) وغيرهما من المجلاّت الأخرى كانت تضمّ أقلام الرجال إلى جانب أقلام النساء، كما كانت تعرض الفكر المساند والمناهض للمرأة. ومن جهة ثانية فقد بيّنت المذكّرات باستمرار أنّ الخطاب النسائي كان منفتحا على الغرب في أمثلته المشرقة التي اتّصلت بإسهام المرأة في الارتقاء بالمجتمع وتمدينه، ولعلّ أبلغ ما عبّرت به عن حالها وهي في فرنسا قولها إنّها وجدت الفرنسيين «فخورين متباهين بحرّيتهم، متفانين في تقديسها»(53). ورغم ذلك فإنّ هدى شعراوي كانت مدركة في نفس الوقت لتقصير المرأة الغربيّة في الوقوف إلى جانب عدالة مطالب المرأة في الدول الضعيفة، من ذلك أنّها جوبهت بعدم اكتراث «الليدي برونيت» حينما استنكرت وحشيّة الانجليز، وقد كشفت تلك الواقعة تبنيّ المرأة الغربيّة في المواقف لوجهة نظر القويّ المستعمر وعدم تعاونها مع نظيرتها على أساس المبادئ(54).

وأخيرا فإنّ الخطاب النسائي هو خطاب متنوّع في داخله، فبعد تأسيس الاتّحاد النسائي المصري بدأت الاختلافات في الظهور نتيجة اختلاف أساليب التفكير بين الأعضاء الناشطات، وكانت «الاختلافات ذات أساس ايديولوجي وديني»(55). فقد مالت إنجي أفلاطون إلى التوجّه اليساري الراديكالي، بينما اعتبرت زينب الغزالي مثال هدى شعراوي غير أصيل، وتركت الاتّحاد لتشكّل رابطة نسائيّة إسلاميّة في سنة 1936.

3.الرؤى في التجربة النسائيّة:

3 .1 ـ هيكلة المجتمع هيكلة جديدة:

لقد رأينا، سابقا، كيف هيّأت المناضلات الرائدات لمراحل لاحقة، فقد عملن على المطالبة بحقوق المرأة واكتسبن خطابا خاصّا بهنّ نبع من تجربتهنّ الخاصة وأثّرن في المجتمع من خلال الجمعيات النسائيّة والاتّحاد النسائي المصري والمجلاّت التي حرّرتها سيّدات على جانب كبير من الثقافة.

ولاشكّ أنّ حدوث ذلك قد أثّر في المجتمع تأثيرا قويّا، ويلاحظ في المذكّرات أنّ هدى شعراوي كانت مقتنعة بأنّه تأثير متدرّج في مصر مقارنة بأمريكا إذ قالت في سنة 1928 في كليّة الأمريكان للبنات «. . . ولكنّني كلما اتّصلت بالمرأة الغربيّة وعلى الأخصّ الأمريكيّة ضعف ما كنت أشعر به من الارتياح لحركتنا لأنّني إذا قست خطواتنا بخطوات المرأة هناك. . . أجد ما تتقدّم إليه الغربيّة في عام قد لا نصل إلى مثله في جيل»(56)، وفي ذلك اعتراف صريح بأنّ تغيّر المجتمع المصري احتاج دائما إلى وقت طويل وعمل مستمرّ تعلّق جوهريّا بتوسّع الإصلاحات التي تمتّ فعليّا. وهي التي سمحت للمرأة كما في مثال ملك حنفي ناصف بالتقدّم إلى «الجموع العموميّة مباشرة خطيبة»(57).

وقد كسر ذلك واحديّة الصوت (58) الذي هو صوت الرجل، وغدا المجتمع بالتالي مهيّأ لإصلاحات أعمق وواعيا بأبعادها، خاصة، بعد إيمانه بدور المرأة في ثورة 1919 وتجمّع آلاف النساء بدون حجاب في سنة 1924 عند مدخل البرلمان المصري حاملات لافتات كتبن عليها «نطالب بمساواة الجنسين في التعليم: علّموا بناتكم» و «احترموا حقوق نساءكم» وهكذا فإنّ مجال الحياة العامة أصبح مهيكلا في مرحلته الجديدة وفق ما يتطلّبه حضور المرأة والرجل.

لقد استطاعت المرأة رغم المصاعب التي اعترضتها

في طريقها إلى الإصلاح أن تكتسب مكانة رمزيّة جعلتها قادرة على التأثير المضاعف في محيطها والسلطة الماسكة بزمام الأمور، فقد «شكّلت هدى شعراوي رمزا ارتبط به نمط متّصل من الحركة الفاعلة ومجموعة كبيرة من النساء الناشطات سواء ممّن رافقنها في العمل الاجتماعي والخدمي أو من خلال لجنة الوفد ومن بعده الاتّحاد النسائيّ، فضلا عن السيّدات ممّن نلن تشجيعها أو مثّلت لهنّ إمّا كما تصفها دريّة شفيق أو مصدر إلهام بتعبير أمينة السعيد»(59)، وهو ما ساعد على طرح القضايا الملحّة واستيعاب التصوّرات الجديدة في المجتمع، وقد مكّنت شعراوي من تناول مسائل تنظيم العائلة وإعادة هيكلة بنية العلاقات بين أعضائها عبر إعادة تعريف الزواج وتعديل قوانين الأحوال الشخصيّة المتّصلة بتحديد السنّ الأدنى لعمر الفتاة عند الزواج وتقنين تعدّد الزواج وتنظيم الطلاق وتمديد سنّ حضانة الأطفال، وكانت واعية بأنّ ذلك هو بداية الإصلاح الحقيقي الضامن لنهضة المجتمع.

ومن ناحية أخرى، أدّى تعليم المرأة ودعمها في اقتحام الاختصاصات المختلفة إلى ظهور نخبة نسائيّة التفّت حول مجلّة «المصريّة» التي ترأست تحريرها هدى شعراوي، وضمّت أسماء لامعة مثل عائشة عبد الرحمان وكوكب حفني ناصف وسميّة فهمي وغيرهنّ (60) من الرائدات المختصّات، وكان لذلك أبلغ الأثر في تعميق الرؤية النسائيّة المعنيّة بامتلاك أدوار بارزة في المجتمع، والعمل على نهضة الوطن، فقد حلمت هدى شعراوي بولادة « المرأة المصريّة الجديدة» رابطة ذلك بتعلّم المرأة (61).

ولذلك فقد احتفل الاتّحاد النسائي في سنة 1931 بأولى خرّيجات الجامعة احتفالا كبيرا شجّع الفتيات على طلب العلم وإقناع الرأي العام المصري بقدرة المرأة على التميّز والتفوّق والوصول إلى أعلى المراتب، ووقع دعم ذلك بإرسال الفتيات لإكمال دراستهنّ في أوروبا، وهو ما لقي دعم أعلام الفكر والثقافة من أمثال لطفي السيّد وطه حسين، وهكذا تكوّن اعتراف قويّ بالتغيّرات التي طرأت على وضعيّة المرأة نتيجة ما تمتّعت به «من قوّة وثقل في المجتمع»(62) ممّا أوجد علاقات جديدة بين المرأة والرجل أملته أدوارها الجديدة وخطابها المستقلّ. ففي سنة 1924 أحدث موقف المرأة المصريّة مقاطعة البضائع الإنجليزيّة ردّ فعل عنيف في الأوساط الشعبيّة، فقد أصدرت لجنة المقاطعة منشورات تحثّ فيها الجماهير على تنفيذ المقاطعة و «الاقتداء بموقف المرأة المصريّة لتحقيق المقاطعة الكاملة التي تعبّر عن استياء الأمّة وغضبها من موقف انجلترا بالنسبة للسودان»(63)، ولابدّ أنّ الاقتداء بالمرأة لم يكن مجرّد حادثة عرضيّة بقدر ما كان دليلا على أنّ المجتمع المصري تحوّل بعد إلى هيكلة جديدة، للمرأة فيها بفضل إنجازاتها وضع جديد وملفت.

3. 2 ـ مفاهيم جديدة:

أبانت التجربة النسائيّة عن عدّة مفاهيم جديدة، وتجلّى ذلك جيّدا في اجتماعات الاتّحاد النسائي ومشاركته العالميّة والنشاط الصحفي، فالإصلاحات التي وقعت المطالبة بها وأهمّها تلك التي تعلّقت بتنظيم العائلة دلّ على الحاجة إلى طرح مفاهيم جديدة من ذلك حلم هدى شعراوي بـ «المرأة الجديدة»، وهي المرأة المتعلّمة والفاعلة التي تستقلّ بشخصيتها ويحترمها الرجل(64)ولا يقهرها، وقد بيّنت أنّ مشكلة المرأة لا تكمن في تعاليم الدين بل في «التأويلات الاجتماعيّة والتاريخيّة لها»(65). وكانت رؤيتها هي ورفيقاتها، نتيجة لذلك، تهدف إلى جعل المرأة في منأى عن تلك التأويلات المفروضة والتي جعلت من المرأة مجرّد آخر مقابل للرجل من ناحية وأدنى منه ثانيا بسبب أنوثتها، هذه هي «الهوّة» (66) التي تردّت فيها المرأة، وحاولت الرائدات الخروج منها بإثبات أدوار المرأة والبرهنة عليها.

ونظرا لما أثاره ذلك من ردود أفعال رافضة ومشكّكة دافعت هدى شعراوي عن قاسم أمين نافية أن يكون نوى

«المطالبة بمساواة المرأة بالرجل في الميراث»(67)، وبيّنت أنّ الغاية من نضال المرأة هو «حسن تطبيق»(68) ما هو موجود، قاصدة بذلك روح القوانين المستلهمة للقوانين والشريعة.

إنّ مفهوم المرأة الجديدة هو المفهوم المركزي في التجربة النضالية النسائيّة بما أنّها تجربة قامت على تفعيل دور المرأة في المجتمع لبناء واقع عقلاني ومختلف، وطبيعي أنّ ذلك المفهوم تولّدت عنه مفاهيم أخرى تعلّقت بالعائلة والمجتمع والرجل والسلطة. وقد نصّ برنامج تنظيم العائلة الذي اشتغل عليه الاتّحاد النسائي على ضرورة إحداث التوازن بين أفرادها وإطلاق قدرات المرأة، وفي هذا الإطار تندرج تعليقات صاحبة المذكّرات على سلبيات التربية الشرقيّة.

وقد راهنت النساء الرائدات على ذلك باعتبار أنّ تطوّر وضعيّة العائلة هو المسار الصحيح المؤدّي إلى تطوير المجتمع وتحديثه وتعديل السلطة فيه، فلا تكون بيد الرّجل أداة قهر وأسطرة للذكورة وإنّما هي ما يتواضع عليه الرجل والمرأة في إطار قانوني لطالما عمل الاتّحاد النسائي على ضمانه. وما كان بمقدور الرائدات إقرار هذه المفاهيم لولا عملهنّ المستقلّ في جمعيّة الاتّحاد إذ تقول هدى شعراوي: «إنّني في خدمتي لهذه النهضة أؤدّي واجبا معهودا إليّ من جمعيّة الاتّحاد النسائيّ التي شرّفتني برئاستها»(69)، أي أنّه لولا مأسسة نضال المرأة ما كان يمكن لها أن تطرح ما طرحت في سياق المطالبة بتعديل القوانين(70) متوجّهة بخطابها إلى مؤسّسات الدولة ورجال السلطة. كما أنّه لم يكن في استطاعة الرائدات إقرار هذه المفاهيم في الأذهان لولا ما قدّمنه من تبريرات لها أرضيّة اجتماعيّة واسعة، فإصلاح وضعيّة المرأة الهدف من ورائه «رفع الحيف وإحكام الرابطة العائليّة وسيادة الهناء فيها»(71)، كما أنّ الحركة النسائيّة المصريّة «تتبعها في كلّ مظهر من مظاهرها»(72)، وهو أمر يمكن تفسيره بالتواصل بين الأمم.

خاتمة:

رصدت هدى شعراوي في مذكّراتها التجربة النسائيّة في مصر بوصفها شاهدة عاينت الأحداث والوقائع وشاركت فيها مشاركة فاعلة ومؤثّرة، فكشفت عن مسيرة المرأة الشاقة وهي تقاوم منظومة القيم المسيّجة لمجتمع تقليدي كان واقعا تحت ضغط التطوّرات الملحّة الناتجة عن المعطيات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة الجديدة.

وقد عملت المرأة المصريّة مع جيل الرائدات على اكتساب أدوار فاعلة في المجتمع، فتطوّر نضالهنّ من الدائرة الوطنيّة المشتركة إلى دائرة المأسسة مع ولادة الاتّحاد النسائيّ المصري، ثمّ امتلكت التجربة بموازاة تقدّم خطابها الخاص الذي دلّ على أنّها جزء لا يتجزّأ من الواقع والتاريخ المشكّل للأفراد والمجتمع.

ولئن أثار بعضهم اختلاف الناشطات الرائدات في الاستراتيجيات وأساليب التفكير ما أدّى إلى خروج إنجي أفلاطون وزينب الغزالي عن خطّ هدى شعراوي، فإنّه لا محيد عن الإقرار بأنّ هدى شعراوي هي التي أسّست أوّل اتحاد نسائي في مصر بكلّ ما عناه ذلك من مأسسة للمجتمع النسائي لتصبح، من ثمّ، مسيرة الناشطات الرائدات الخلفيّة الأساسيّة للنضال اللاّحق بخرقها لمنظومة القيم الرافضة بمواصفاتها التقليديّة. ومهما يكن من أمر فإنّ التجربة النسائيّة مع الرائدات تحتاج قبل كلّ شيء وبعد كلّ شيء إلى المراجعة والتأمّل إذ تعترف مارجو بدران في هذا الشأن قائلة: «لقاءاتي المتكرّرة مع هذه النخبة من الرائدات المصريات جعلتني أدرك أنّ جزءا مهمّا من التاريخ تحفظه النساء في خزائنهنّ وعقولهنّ ورواياتهنّ الشفاهيّة وللأسف الشديد فإنّ هذا التراث مهمل ومشتّت»(73) ممّا يعطي قيمة إضافيّة لمذكّرات هدى شعراوي بوصفها «تراهن على غرار الملفوظات التاريخيّة على انبعاث ماض مضى وانقضى، ولكنّه يبقى قائما»(74) يشغل الذاكرة الفرديّة ويمثّل، باستمرار، على صفحة المكتوب.

الهوامش والإحالات :

1) مذكّرات هدى شعراوي (رائدة المرأة العربيّة الحديثة) كتاب الهلال، عدد 369، القاهرة، سبتمبر 1981 .
2) تستعمل هدى شعراوي في الغالب مصطلح «النسائيّة» متحدّثة عن «الحركة النسائيّة المصريّة» و«النهضة النسائيّة» و«القضايا النسائيّة» وربطت بين مصطلح «النسوية» وأوروبا كما في الصفحة 420 من مذكّراتها دون أن تقصره عليها.
3) «Les mémoires sont le récit d'une vie dans sa condition historique : un individu témoigne de son parcours d'homme emporté dans le cours des événement à la fois acteur et témoin, porteur d'une histoire qui donne sens au passé.» JEAN LOUIS GEANNELL. ECRIRE SES MEMOIRS AU XXe SIECLE. p : 10 .
4) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 33.
5) ن م، ص: 43.
6) ن م، ص: 45.
7) ن م، ص: 79.
8) عبّاس محمود العقّاد، المرأة في القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص: 12.
9) جليلة الطريطر، كتابة الذات في السيرة الذاتية وتجلّياتها، حوليات الجامعة التونسيّة، عدد 53، سنة 2008.
10) مذكّرات هدى شعراوي، ص 52.
11) ن م، ص: 382.
12) ن م، ص: 372.
13) ن م، ن ص.
14) ن م، ص: 182.
15) عفاف عبد المعطي، المرأة والسلطة في مصر« الواقع السياسي والأدبي 1919 ـ 1981» نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ـ ت، ص: 10.
16) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 203.
17) ن م، ص: 204.
18) هذا عنوان فرعي في مذكّرات هدى شعراوي ورد في الصفحة: 176.
19) نورد فعل الكشف والبيان المتعلّقين بالمذكّرات في الحاضر «لأنّ الاقتحام القرائي للنصّ واقعيّا يمثّل تفعيلا للمرجع وإقرارا بفاعليّته الإحاليّة» جليلة الطريطر، أدب البورتريه «النظريّة والإبداع» تونس، دار محمّد علي الحامي للنشر ومؤسّسة الانتشار العربي، ط 1، 2011، ص: 109.
20) مذكّرات هدى شعراوي: ص: 248.
21) ن م، ص: 272.
22) ن م، ص: 181.
23) ن م، ص، ن ص.
24) سعد زغلول(1858 ـ 1927).
25) العقل هو الصفة التي تمدحها شعراوي في أبيها، انظر المذكّرات الصفحة: 27.
26) ورد هذا في مجلّة الهلال، أبريل، 1927 أخذا عن المرأة والسلطة لعفاف عبد المعطي، ص: 13.
27) إنجي أفلاطون، نحن النساء المصريات أخذا عن « المرأة والسلطة» لعفاف عبد المعطي، ص: 14.
28) هو أوّل اتّحاد مصري خاص بالنساء تأسّس في سنة 1923.
29) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 345.

30) ن م، ص: 345.
31) ن م،ص: 266.
32) ن م،ص: 253.
33) ن م،ص: 387.
34) ن م، ص: 413.
35) KRISTINA NORDWALL, EGYPTIANS FIMINIM, bloc 1_ 2 /http://www.colorodo-college.edu.
36) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 370.
37) ن م،ص: 243.
38) ن م، ص: 298.
39) ن م، ص: 355.
40) ن م،ص: 382.
41) الزعيمة الإنجليزيّة آملين بنكهرت (1857 ـ 1928) أسّست أوّل اتّحاد من نوعه في بريطانيا هو الاتّحاد الاجتماعي والسياسي للنساء، وهي المرأة التي عاشت حياتها كلّها تدافع عن حقوق بنات جنسها، انطلقت المسيرات النسائيّة بقيادتها في شوارع لندن، وسخط الرجال فقاوموا تظاهراتها بالحجارة والطماطم والبيض الفاسد، وضربت الشرطة رفيقاتها بالهراوات وسجنت المئات منهنّ، قالت أمام القضاء: إنّنا أيّها السادة لم نأت هنا لنخرق القانون، وإنّما جئنا في محاولة لكي نضع القانون.
42) حوار مع مارجو بدران، جريدة الأهرام المصريّة، عدد 41250 بتاريخ: 14/ 11/ 1999.
43) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 396.
44) ن م، ص: 159.
45) حوار مع مارجو بدران، جريدة الأهرام المصريّة، عدد 41250 بتاريخ: 14/ 11/ 1999.
46) عزّة كرم، نساء في مواجهة نساء "النساء والحركات الإسلاميّة والدولة" ترجمة شهرت العالم، كتاب في سطور، القاهرة 2001 ، الفصل الأوّل، ص: 20. ورد هذا عند ذكر حسن البنّا مؤسّس الإخوان المسلمين في سنة 1928 ، ويذكر أنّ حسن البنّا حملت جنازته نساء بعد أن حظر على الرّجال الاقتراب منه لدواع أمنيّة حفّت بمقتله.
47) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 383.
48) بيّنت الأستاذة جليلة الطريطر في مداخلتها
"L'ECRITURE DE LA CONTESTATION : REFLEXIONS A PROPOS DU GENDER DANS LES ECRITS AUTOBIOGRAPHIQUES DE FADOUA TOUKAN ET AICHA AWDA
«ضمن ندوة كتابة المرأة للتاريخ المنعقدة في كليّة 9 أفريل بتاريخ 10 و11 جانفي 2012 أنّ فدوى طوقان برهنت منذ صغرها على أنّها ليست أضعف من الولد، كما اكتشفت ضعف الرّجل من خلال خيانته في الشجون.
49) BADRAN (MARGOT) FEMINIST: ISLAM AND NATION» GENDER AND MAKING OF EGYPT» NEW YORK-PRINCETON-UNIVERSITY PRESS,1994, P: 37.
50) يقترن الوعي الكتابي بالولادة ذاتها، يقول غوسدورف في هذا المنحى:
"De meme que l'homme, par la femme, devient pére, de même, par l'écriture, pris au mot de la parole donnée, il devient auteur, c'est-à-dire créateur. Et non pas seulement créateur de l'œuvre littéraire, mais d'abord créateur de soi-même."
ـ انظر: «GUSDORF (GEORGES), LIGNES DE VIE 2» AUTO-BIOGRAPHIE édition Odile Jacob, 1993, p : 12.
51) ضمن هذا السياق يفهم اختلاف هدى شعراوي عن سلامة موسى في موضوع الميراث إذ تقول في مذكّراتها ص: 420 «وإن كان لابدّ من إبداء رأي في هذا الموضوع، فأقول بصفتي الشخصيّة أنّي لست من

الموافقين على رأي الأستاذ الخطيب فيما يتعلّق بتعديل نصيب المرأة في الميراث» .

52) أسّست هدى شعراوي الفرنسيّة في سنة 1925 والعربيّة في سنة 1937، ونلاحظ أهميّة التاريخين من حيث دلالة التواصل من النخبة إلى الانتشار عبر اللّغة الأم، كما نلاحظ أهميّة ذلك من حيث هو تحصين للّغة وتمتين لها.

53) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 129.

54) ن م، تقول هدى شعراوي ص: 187 «وكنت أنتظر من هذه السيّدة التي كان زوجها يشكّل أكبر مركز للسلطة الإنجليزيّة في مصر . . . أن يكون لها بعض التأثير على السلطة الغاشمة أو على خطابي، ولكنّها لم تفعل شيئا من ذلك، بل صارت تظهر لمعارفها وأصدقائها دهشتها من خطابي هذا وتقول أنّها لا تفهمه».

55) عزّة كرم، نساء في مواجهة نساء، ص: 136.

56) هدى شعراوي، ص: 384.

57) ن م، ص: 382.

58)يحلّل محمّد بنيّس غياب الفكر التعدّدي وسيطرة أحاديّة التفكير رابطا ذلك بطريقة فهم النصّ الديني وهو ما أدّى تحديدا إلى القبول بالمتعاليات التي تنمّط الناس، وهذا المنع من التعدّد ينسج انتشاريته «في عموم العالم العربي، يتجسّد اجتماعيّا في الأدب، وسياسيّا في القبيلة، وثقافيّا في صدى القبيلة وامتدادها». تعدّدية الواحد/ دراسة منشورة في الكرمل، عدد 2، سنة 1984.

59) هند مصطفى علي، قضايا المرأة في خطاب الإصلاح الحديث والمعاصر/ ورقة قدّمت إلى مؤتمر اتّجاهات التجديد والإصلاح في الفكر الإسلامي في الفترة 19 ـ 21 جانفي 2009 مكتبة الإسكندريّة 2009.

60) بدأت عائشة عبد الرحمان الكتابة في المصريّة وهي بعد طالبة، وكانت كوكب حفني ناصف أولى الطبيبات المصريات ونعيمة الأيّوبي أوّل امرأة تخرّجت من جامعة فؤاد الأوّل من كليّة الحقوق سنة 1931 وفاطمة نعمة راشد مؤسّسة الحزب النسائي سنة 1942 ودريّة شفيق مؤسّسة مجلّة ثمّ اتّحاد بنت النيل.

61) تقول هدى شعراوي أمام طالبات كليّة الأمريكان «لي أمل عظيم في أنّ اللاّتي تخرّجن في هذا المعهد الجليل وتمرّنّ على المبادئ الأمريكيّة يكنّ طليعة المرأة الجديدة في بلادنا» المذكّرات، ص: 384.

62) عفاف عبد المعطي، المرأة والسلطة، ص: 22.

63) ن م، ص: 314.

64) ن م، ص: 384.

65) ثائر لبيب، النسويّة ومفهوم الجنوسة، مجلّة الآداب بتاريخ 3 ـ 4ـ 2003، ص: 46.

66) مذكّرات هدى شعراوي، ص: 382.

67) ن م، ص: 422.

68) ن م، ن ص.

69) ن م، ص: 420.

70) ن م، ورد في الصفحة 390 التالي: «دفعت الجمعيّة تقريرا إلى أصحاب المعالي رئيس مجلس الوزراء ووزير الحقّانيّة».

71) ن م، ص: 390.

72) ن م، ص: 420.

73) حوار مع مارجو بدران، جريدة الأهرام المصريّة، عدد 41250 . بتاريخ: 14ـ 11ـ 1999.

74) جليلة الطريطر، أدب البورتريه« النظريّة والإبداع»، ص: 08.

الحجب : بين الاستعادة وتبديل وجهة الصّورة :
تجربة الفنّانة الفرنسيّة «أميرة الحجاب» أنموذجا

بسام درغوثي/ باحث، تونس

■ مقدّمة:

إنّ أسلوب الفنانة الفرنسية «أميرة الحجاب» وتقنياتها الجديدة في التعامل مع مواد الرسم وطرحها لمفهوم الحجب ليشد الباحث في مسائل الفن المعاصر. فهذه الفنانة التي اعتمدت في تعاملها مع فن «الغرافيتي(1)» على الصورة الإشهارية الدعائية كانت لها رؤية خاصة ومختلفة لفن «الغرافيتي» وحضور كبير عند بقية المتابعين لفن الشارع، فنانين ونقادا مما دفعني للتعريف بها لدى جمهور هذا الفن الوافد على الإبداع التشكيلي العربي المعاصر.

إنّ الرسم على الجدران يعتبر الوسيلة الأولى للكتابة في التاريخ البشري، فما نعرفه عن الحضارات القديمة يعود إلى هذه الكتابات والرسوم، لذلك أطلق عليها مدونات الماضي. أما فن «الغرافيتي» المعاصر فيرجع إلى منتصف الستينيات، عندما استخدمت بخاخات الأصْبَاغ في الكتابة والرسم على الجدران، وقد سمي آنذاك بـ «فن علب الرذاذ» نسبة إلى علبة الدهان الرذاذة التي جعلت ممارسة هذا الفن أكثر سهولة وشعبية وسرعة في رشّ الجدار. وعلى الرغم من انحسار هذا الفن اليوم إلا أنّه من الصعب أن تزور مدينة حول العالم دون أن ترى كتابة أو فنا غرافيتيا على أحد جدرانها، فهي ظاهرة اجتماعية تعبر عن واقع اليوم «فإذا أردت أن تعرف ما يحدث في مدينة ما فانظر إلى الكتابات التي تزيّن جدرانها».

لقد انطلق هذا الفن من نيويورك وتحديدا من أحياء هارلم السوداء كحركة سياسية واجتماعية، عندما أخذ الشباب يتنافسون على رسم أكبر عدد من الشعارات واللوحات في محطات المترو وعلى عربات القطارات، حتى أنه لم يعد هناك مكان في قطار (من الداخل والخارج) لا يوجد فيه رسم أو توقيع أو علامة أو شعار. ومن نيويورك امتد هذا الفن إلى واشنطن والى أوروبا والعالم أجمع.

بدأ فن الغرافيتي كجريمة ضد السلطة أساساً، حينذاك أطلق عليه «فن الطبقات المحرومة والفقيرة» التي تسعى إلى التعبير عن نفسها بواسطة هذا الفن، كما نظر إليه كـ «خربشة» يقوم بها مخربون. وقد صرفت البلديات

وأصحاب العمارات الملايين لإيقاف هذا النوع من الفن لكن دون جدوى.

وقد حاولت من خلال دراستي وبحثي لفن «الغرافيتي» فهم هذا الفن الرافض للعديد من القيم الاجتماعية والسياسة والاقتصادية التي طغت على العالم في القرن العشرين. وهو ما عملت هذه الفنانة على طرحه بأسلوب جديد، معتمدة في ذلك على الصورة الإشهارية الدعائية كبقية الفنانين الذين استغلوا الصورة الإشهارية وعملوا على استعادتها ومن ثمة قاموا بتبديل وجهتها للتعبير عن مشاغلهم الفنية أمثال الفنان الفرنسي فيل غلي(1949) الذي كان ينتمي إلى الواقعية الجديدة والذي سلك أسلوبا ممنوعا في بناء أعماله التشكيلة، معتمدا على الصورة الإشهارية بعدما كان يشتغل على توظيف تقنية الإلصاق والتقطيع في بناء عمله التشكيلي.

اعتمدت هذه الفنانة على الصورة الإشهارية الدعائية المختصة بإشهار السلع اليومية DOLCE &GABBANA). هذا بالإضافة إلى صور المشاهير والفنانين العالميين أمثال الفنانة الفرنسية (Diams) والقصص العالمية (سندريلا)... لكنها عملت على استعادة هذه المعلقات الإشهارية ومن ثم تبيدل وجهتها بأسلوب فني مغاير، معتمدة في ذلك على تقنية الغرافيتي ومفهوم (الحجب)، للتعبير عن رؤيتها الفنية، متأثرة في ذلك بأسلوب الفنان الانقليزي «بانكسي»، صاحب الأعمال الغرافيتية المشهورة وقد اتّبعت الأسلوب نفسه في بناء أعمالها الفنية لكنها اختلفت معه في التقنية وفي المفهوم الذي ينبني عليه عملها.

فهذه الفنانة تتعامل مع الحجاب وفق رؤية تشكيلية، بعيدا عن أي طرح ديني أو عقائدي أو حتى سياسي، إذ كثيرا ما يناقش هذا الأمر ضمن مدلولات سوسيولوجية في إطار العلاقة بين التشكيلة الاجتماعية وإنتاج الرمزية (والحجاب من بينها) وما يسقطه المجتمع من أحكام قيميّة على هذه الرموز بين رافض له باعتباره شكلا من أشكال الإقصاء الديني ومدافع عنه بوصفه تقيدا بالتعاليم والشروط الدينية.

حتى أن بعض الدول اللائيكية التي تدعم الحرية وتدافع عن المساواة في الانتماء الديني بين رعاياها تقف حائرة أمام سنّ القرارات والمراسيم والأعراف حول منع أو تمكين المجتمع من أحقيته في التعبير عن هذا الانتماء كالبرقع والنقاب أو قلنسوة الرأس بالنسبة إلى اليهود. وسيتمحور مدار هذا البحث حول النقاط التالية :

هل يطرح الحجب قضية انتماء معينة أو هوية معينة؟.

أم أن الأمر هو مجرد تناول فنّي استيطيقي للحجب؟

هل يضفي الحجب الذي تصوغه الفنانة قراءات جديدة على العمل التشكيلي؟

وأخيرا، ما هي حدود الاختلاف بين الحجب بوصفه معالجة تشكيلية وبين الحجب بوصفه تيمة دينية؟

الحجاب وفنّ الشوارع:

المرأة المحجّبة وفنّ الشوارع هل هما على اتساق؟

نتناول في هذا البحث بعض الأعمال الفنية القائمة على رسومات حول الحجاب الإسلامي حيث يختلف البعض في تقييمه، فهناك من يرى فيه استفزازا لمشاعر الآخر خاصة في الدول الغربية وهناك من يعتبره حقا مشروعا لا يجوز للدولة أن تمنعه في الشارع أو في المؤسسات الحكومية كما هي الحال في بعض الدول الأوروبية التي تسمح به قانونيّا، خاصة بعدما أصبح ظاهرة يتداولها فن الشارع في المدن الأوروبية الكبرى كباريس وروما ولندن حيث يبلّغ الفنان رسائل بواسطة هذه الأعمال الفنية مباشرة للمتلقي من خلال استغلاله

كجدران المباني الحكومية والخاصة وفي وسائل النقل العمومي كالمترو والقطارات والحافلات.

إن الهدف الأساسي للفن هو إنتاج جماليته الخاصة وإبلاغ رسالة ذكية وشفافة قد تصدم الذوق العام وهي تطرح أسئلتها لتضعنا نقف مشدوهين أمام أفكارنا المسلّم بها التي ظننا لزمن طويل أنها حقيقة مطلقة حتى نكتشف ما يغاير ذلك كما هو الشأن مع هذه الفنانة الفرنسية التي اشتهرت في فرنسا بالدفاع عن الأقليات المضطهدة وخاصة مستعملي الحجاب من النساء المسلمات.

فأميرة الحجاب هي فنانة تعرض علينا، في الظاهر، فنا عنيفا في احتجاجه على المجتمع، إذ هي تتجرأ على الجسد الأنثوي عامة ولكنها لا تستنكف عن العبث بالجسد الذكوري أيضا ذلك أنها تضع الحجاب على نساء عاريات معروضات على معلقات إشهارية تحضر كثيرا في شوارع المدن الفرنسية، لكن عملها لا يكتفي بالنساء فقط بل تحاول أيضا أن تضع الحجاب حتى على صور الرجال بعد أن استنبطت مفهوما جديدا في قاموسها الفني هو «(الحجب)».

والحجب حسب ما جاء في «منجد اللغة العربية المعاصرة» هو مصدر من فعل حجب ويعني «ستر الشيء يستره سَتْرا وسَتَرا أي أخفاه عن الرؤية.

وحجب يعني حال دون الرؤية وأخفى عن النظر.

والحجب هو الستر والإخفاء والتغطية»(2).

وهي تستعمل لذلك لونا واحدا ووحيدا هو الأسود الذي يسيل على الصورة ببطء صادم للمشاهد. وقد ظن كثير من الناس، في أول الأمر، أن هذا العمل هو من إنجاز منظمة من المتطرفين الإسلاميين الداعين إلى ارتداء الحجاب وإلى احتشام المرأة المسلمة في بلاد الغرب. كما ظن البعض أنه من عمل منظمة نسوية بدائية ملتزمة بمثل هذه القضايا الإسلامية.

ولكن في الحقيقة، لا وجود لكل ما ذكرنا من تخمينات سابقة، لأن «أميرة الحجاب» ما هي إلا مدرسة فنية أوجدها فنان أو فنانة فرنسية سنة 2006 توقّع أعمالها الفنية بهذا الاسم. وهم يتحركون ليلا متأثرين بفناني «الجرافيتي» ولكن دون أن تكون لهم أيديولوجيا سياسية أو دينية يتتمون إليها ولكنهم يدافعون عن حق الإنسان في الاختلاف، خاصة مواطني أوروبا من غير الأوروبيين كالعرب والأتراك والأفارقة والقادمين من أمريكا الجنوبية.

كانت «أميرة الحجاب» توقع أعمالها الأولى على المعلقات الاشهارية ب: «حجاب – آد» «hijab-ad». فالجدل الذي يثيره موضوع ارتداء الحجاب الإسلامي يلهب شهوة الحديث حوله في فرنسا.

وعوض أن تصب الزيت على هذا النقاش الحامي الوطيس فإن «أميرة الحجاب» أرادت أن تطالب بحقها في استغلال صورة الجسد المعروض في المعلقات الإشهارية لتحاوره فنيا ولتتجاوز من خلاله الحدود الثقافية والاجتماعية المفروضة من طرف المجتمعات على الفنان.

إن إيحاءاتها الفنية في الرسم تعبّرعن الاحتجاج على المجتمعات الغربية الرافضة لثقافات الشعوب الأخرى المقيمة في أوروبا كارتداء الحجاب في فرنسا وفي بلدان أخرى من القارة العجوز. وما موقف الرئيس الفرنسي السابق «ساركوزي» وعداؤه الشديد لرمز الحجاب إلا دليل على رفض هذه الفنانة لهذا الموقف الايديولوجي من ثقافة الشعوب الإسلامية التي تعيش في الغرب. لذلك عبّرت من خلال مفهوم (الحجب) لصور الجسد، امرأة كانت أو رجلا، على إدانتها لهذا الموقف من الحجاب، فأشهرته في كل الفضاء الباريسي وخرجت به من الفضاءات المغلقة إلى الفضاء الحر. كل ذلك في تحدّ للرمز «الايديولوجي» برمز آخر ديني في إطار تشكيلي فني ينتصر لهوية شعب آخر يعيش ضمن المجتمع الفرنسي. مؤكدة فعلها بالقول: «إن تلويني الأجساد المكشوفة في الإعلانات هو عمل فني لا يحمل رسالة دينية(3)».

«سندريلا» والحجاب

لم تنج «سندريلا» من الحجاب فقد جعلتها هذه الفنانة ترقص مع أميرها الجميل ملتحفة حجابها في تحد صارخ لصورة المرأة الغربية في عيون المشاهدين. لقد اشتغلت على معلقة إشهارية لوالت ديزناي «Walt Disney» ومع ذلك حجبت المرأة الغربية لتدفع بالصراع في المشهد المرئي إلى أقصاه بين عوالم الحجاب وعوالم والت ديزناي. لنكتشف، من خلال أقوال هذه الفنانة بأنها لا تبدع «فنّا لجمالية الفنّ» بل تحاول أن تجعل من فنّها احتواء أشمل لضمير العالم.

ففي بيانها الصادر سنة 2006 أكدت أنها ترغب في أن يكون للجسد حرمته الفيزيولوجية والعقلية في عالم محكوم بإرهاب المشهد الرأسمالي. فحق التعبير صادرته آلة الإشهار الرأسمالية الرهيبة، ووحده فن الشارع صار بمقدوره أن يتحدى هذا المشهد ويحتويه من جديد.

لقد استعملت الحجاب بعيدا عن مدلوله الديني، ولكن كوسيلة شخصية ترمي إلى رد الاعتبار للإنسان رجلا كان أو امرأة وذلك بعرض الجسد في الفضاء العمومي دون اعتبار للأيديولوجية الدينية أو السياسية، مؤكدة على التزامها بالحرية والعدالة الاجتماعية، ولذلك استحوذت على نماذج من المعلقات الإشهارية لاستعادتها وتبديل وجهة الصورة حتى تحجب الاختلافات بين النساء المعروضات على هذه المعلقات، مستغلة في ذلك تقنية الحجب كمقام جامع لها. فداخل هذه الاستعادة وتبديل وجهة الصورة يمكن للحجاب أن يجد له أبعادا أخرى. فما هو مهم في التجربة الفنية «لأميرة الحجاب» هو أنها تضع نفسها في مكان المشاهد لتعرف رد الفعل لدى متقبلي أعمالها المثيرة جدا للجدل. وعوض أن تبلغ رسالة واضحة من خلال هذه الأعمال فإنها تطرح الأسئلة. لهذا يصبح المشاهد في حيرة من أمره فيقتنع بالشيء وبضده في هذا الصراع اللامتكافئ بين ما تروج له اللافتات الإشهارية من عراء حد الفضح للنساء الأوروبيات وبين ما تسعى أميرة الحجاب لإشهاره في الأماكن العامة من مدينة باريس وداخل أنفاق الميترو خاصة، وهو الموقف الذي يلتقي فيه الداعون للحجاب الاسلامي وبعض المسيحيين المتزمتين.

وأخيرا تدعونا رسومات هذه الفنانة إلى البحث عن الأفكار الكبرى التي تروم إيصالها إلينا في محاورة للأفكار العظيمة التي تسود في زمن ما وفي فضاء ما من الكرة الأرضية.

إن طريقة أميرة الحجاب في الرسم تصدم المسلمين قبل اللائيكيين، الرجال قبل النساء، الفنانين قبل أصحاب المعلقات الإشهارية. ولكل هذه الأسباب يعتبر فنها شديد الوقع على المشاهد. فاستعمالها للرموز وطريقة عرضها يطرحان الكثير من الأسئلة. وقد دفعنا اهتمامنا بأعمالها وغياب المتابعات النقدية لقراءة هذا الفن لطرح مزيد من الأسئلة من أجل فهم أكبر لهذه الإبداعات الفنية.

ولعل هذا النص القصير للفنانة نفسها الذي عثرنا عليه في الشبكة العنكبوتية يساعد المتابعين لفهم تعبيراتها الفنية : «إن الفن المحارب بريء ومجرم، عتيق وديكتاتوري، حميمي وسياسي. لقد اخترت الحجاب لأنه ينتج ما على الفن إنتاجه: إنه يتحدى، يخيف ويشحذ الخيال»(4).

الاستعادة وتبديل وجهة الصورة:

الاستعادة وتبديل وجهة الصورة كثيرا ما اشتغل عليهما الفنانون التشكيليون، ولو بحثنا عن مفهوم التحويل (Détournement) في المعجم «الفرنسي - العربي» لتحصلنا على عدة معان لعل أهمها انحرف وعدل عن، أو بدّل المسار» (5) .وأما التحويل في المنحى التشكيلي فيعني التغيير الذي يحصل لصورة موجودة مسبقا أو لوحة فنية لرسام معروف لإعطائها معنى آخر، شرط أن يكون الجمهور قد عرفها قبل

تحويلها إلى صيغتها الجديدة وإلا فإن التحويل لن يكون له أيّ معنى.

أما عن نتيجته فبمقدوره أن يكون حاملا لمعان خارقة للقانون فيبطل المعاني السابقة للأثر ويعطلها وذلك بتغيير مكان عرض الشيء وتبديل أسلوبه. وبتدخل ولو كان صغيرا جدا على عمل فني فإن التحويل يكون كبيرا ويمكن ملاحظته بيسر (6).

وقد قامت «أميرة الحجاب» بتبديل وجهة المعلقة الإشهارية مباشرة، معتمدة على تقنية الغرافيتي حيث استغلت نفس المحمل (المعلقة الإشهارية) ومن ثمة قامت بتبديل وجهة الصورة مستندة في ذلك على مفهوم الحجب الذي يقوم على تلوين الصورة أو الجسد الظاهر على المعلقة بالأقلام اللّبدية ثم تسكب الحبر على هذه الصور ليصبح المرئى لا مرئيا في أعمالها الفنية. وبهذا يصبح مفهوم الحجب أداة لتحويل وجهة المعلقة الإشهارية نحو معان أخرى لم يقصدها صاحب العمل الفني الأصلي.

وقد عملت أميرة الحجاب على تحويل فضاء محطة المترو في العاصمة الفرنسية باريس، حيث تنشط باستمرار، إلى مسرح تقوم فيه بأداء عملها الفني بعد أن تمتلك ردهات مترو الأنفاق وتحولها إلى خشبة مسرح خاص لتؤدي عليها أدوارها الفنية، معبرة عن رفضها للسياسات الفرنسية التي تمارس الميز العنصري ضد الأقليات العربية والإسلامية في فرنسا. ونتيجة لذلك حوّلت أميرة الحجاب فضاء محطة المترو بأضوائها وعتمتها، وصخبها وسكونها،وجمهورها الذي يؤكد حضوره في كل الأوقات إلى مسرح للتعبير الفني معتمدة في ذلك على ارتدائها لقناع مخيف تتخفى وراءه حتى لا يكتشف الجمهور شخصيتها الحقيقية وحركاتها الأدائية الرشيقة التي تعمل بإتقان وفنية عالية في الأداء وهي تحول وجهة الصور الموجودة في المعلقات الإشهارية على طول ممرات محطة المترو مما يترك المشاهد حائرا وهو يتابع نشاطها الفني العجيب في مشاهد تذكره بمسرح العبث حيث ينزل الفنان من الركح ليختلط بجمهور المشاهدين وسط قاعات العرض المسرحي (7).

إن أميرة الحجاب وهي تنشط على حيطان مترو الأنفاق في باريس، بعدما اختارت موقع عملها بدقة فائقة تريد من خلال ذلك أولا ضمان جمهور يتابع عملها وينتبه لرسوماتها الغرافيتية الخارجة عن المعتاد، ثم شد انتباه هذا المشاهد إلى عرضها الأدائي الممسرح حتى تتمكن من تبليغ رسالتها للجمهور مباشرة، وتثير الجدل والنقاش بين المسافرين حول موضوع حارق كالنقاب، مازال حتى الآن يشغل بال الفرنسيين.

ومن الأعمال الشهيرة للفنانة أميرة الحجاب التي شدت أنظار جمهورها في مسرح عملها في محطة الأنفاق في باريس الصورة التي جسدت فيها العري والحجب على مستوى أجساد الرجال، وهي صورة مفارقة للمألوف إذ كانت تعمل في العادة على تحجيب النساء، حيث وظفت الفنانة تقنية الغرافيتي مستعملة في ذلك الحبر المسكوب ودهن الأحذية على محمل المعلقة الإشهارية.

وأما تركيبيا فقد قام العمل على التناظر حيث انقسم إلى قسمين: قسم جمع خمسة رجال يقابله قسم ثانٍ به العدد نفسه من النّساء. أما على مستوى الألوان فقد حافظت الفنانة على خلفية العمل الأصلي للمعلقة الإشهارية في حين حجبت أجزاء من أجساد الرجال مستعملة في ذلك اللون الأسود.

إن توظيفها لهذا المشهد المسرحي الصامت على الأجساد الجامدة يهدف إلى حجب الاختلافات بين النساء المعروضات على هذه المعلقات وأجساد الرجال. فلا فرق في سوق المال الرأسمالية بين الأجساد سواء كانت للرجال أو للنساء. فالكل واحد في كسب المال من خلال المعلقات الإشهارية المنتشرة في الأماكن الحساسة من شوارع المدن الكبرى في

العواصم الأوروبية. لقد عمدت الفنانة إلى حجب الأجساد كمقام جامع لا تفرق بينها للتأكيد على أنّ الإنسان صار سلعة تباع وتشترى بصرف النظر عن هويته الشخصية في هذا العالم الرأسمالي الذي يلهث أولا وأخيرا وراء الربح السريع. فداخل هذا الموقف من التلاعب بالجسد الإنساني والمتاجرة به، الذي تسعى أميرة الحجاب إلى إبرازه للمُشاهد. يمكن للحجب المسلط على هذه الأجساد أن يجد له أبعادا أخرى: فنية وسياسية واقتصادية واجتماعية (8).

إنّ المهم في التجربة الفنية لأميرة الحجاب من خلال مسرحتها لعملها داخل مترو أنفاق باريس هو أنها تقوم بدورين في الوقت نفسه: دور الفاعل الممثل على المسرح و دور المشاهد المنفعل بما يراه من خلال هذه الأعمال الفنية التي خرجت على مألوف الفن الذي تعارف عليه المشاهد، مما يدفع بمتابعي هذه الأعمال إلى الجدل وطرح الأسئلة والنقاش في مثل هذه المواضيع الشائكة التي لم يعتد عليها المشاهد الأوروبي، مباشرة وأثناء إنجاز الفنان لها وعرضها عرضا حيا على الهواء في أماكن عامة، لعل محطة مترو أنفاق باريس واحد من أهمها.

الهوامش والإحالات

1) Nicholas Ganz.PLANETE GRAFFITI, Streets art des cinq continents, PYRAMOD, p138 .

2) المنجد في اللّغة العربية المعاصرة ،دار المشرق بيروت، ص251، 252 .

3) «أميرة الحجاب»الفرنسية تثير فضول وسائل الإعلام الأجنبية، جريدة الشرق الأوسط،جريدة العرب الدولية، الأحد 08 ذو الحجة 1431 هـ 14 نوفمبر 2010 العدد 11674 .

4) http://www.fatcap.org/article/voile-et-street-art.html

« L'art guerrier est innocent, criminel, antique et despotique, intime et politique. J'ai choisi le voile car il produit ce que l'art devrait produire : Il défie, il fait peur, et il stimule l'imagination.»

5) القاموس المدرسي، العربي الفرنسي،الفرنسي العربي، دار الشمال للطباعة والنشر، طرابلس لبنان، 2005 ص160 .

6) Gérad Durozoi . Dada et les arts rebelles, Edition Hazen, paris ,2005 , p 50.

7) صالح سعد ـ الأنا ـ الأخر ـ ازدواجية الفن التمثيلي ـ عالم المعرفة ـ العدد 274ـ الكويت ـ 2001 ـ ص 14 .

8) صالح سعد ـ المصدر السابق ـ ص: 100 .

منهجية قراءة الثورات العربية :
تونس مثالا تطبيقيا

صالح المازقي / باحث ، تونس

■ **مقدمـــة**

يوحي عنوان هذه المداخلة كما اقترحه الأخ الزميل «المنصف ونّاس» بما يشبه الفخ العلمي، (وهو أمر غير مقصود) استحسنته منذ البداية، ويتمثل الفخ في إمكانية وقوع الباحث العربي في علم الاجتماع أسير عواطفه، فيخلط -وهو في قمة النّشوة بهذا الحدث التاريخي-، الذّاتي بالموضوعي عند قراءته للثورات العربية. لقد حضرنا مداخلات وقرأنا مقالات تناولت بالبحث الربيع العربي وقع أصحابها من متخصصين وغير متخصصين في علم الاجتماع في ذاتية مفرطة، بلغت حدّ الشوفينية، لأنهم في الأول والأخير بشر.

من هنا جاءت ضرورة بل حتمية الفصل بين الذّاتي والموضوعي بتحديد المفاهيم وتوضيح الفرق بين مصطلحي المنهج والمنهجية، حتى نشرح منهجية قراءتنا للثورة التونسية التي دوّناها في كتابين حمل الأول عنوان: ثورة الكرامة والثاني: الثورة والدولة، صدرا كلاهما في العام 2011 عن الدار المتوسطية للنشر.

مفهوم المنهـــج :

استعمل فلاسفة الإغريق، مصطلح المنهج في معنى البحث أو المعرفة المكتسبة من تعامل الإنسان مع واقعه.

جاء في لسان العرب أنّ المنهج «هو الطريق الواضح، ومنهج كنهج أي الطريق أو المسلك».

والمنهج عند ابن خلدون هو «مجموعة القواعد المُصَاغَةِ التي يعتمدها الباحث بغية الوصول إلى الحقيقة العلمية بشأن الظاهرة أو المشكلة موضوع الدراسة والتحليل»(1).

أمّا عبد الرحمان بدوي فيقول: «المنهج هو الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة»(2).

ويحدّد جابر عصفور وظيفة المنهج بقوله: «يهدف المنهج إلى الكشف عن الحقيقة من حيث أنه يساعدنا على التحديد الدقيق والصحيح لمختلف المشكلات التي يمكن معالجتها بطريقة علمية للحصول على البيانات والنتائج بشأنها»(3).

إذًا فالمنهج في المحصلة هو «الطريقة العلمية التي يعتمدها الباحث في دراسة وتحليل ظاهرة معينة أو معالجة إشكالية محدّدة وفق خطوات بحث مضبوطة من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينية بشأن موضوع الدراسة والتحليل».

أما دوركهايم فقد أفنى عمرا في خصومات علمية لإثبات الخصوصية العلمية (scientificité) لعلم اجتماع «مستقل بموضوعه [الظواهر الاجتماعية]، متميّز بمنهجه العلمي [الموضوعية ونبذ الأحكام المسبقة]»(4)، حتى يقرّبه إلى العلوم الصحيحة ويبعده عن الفلسفة وعلم النفس...

ومن قبل «دوركهايم» كتب «ديكارت» في عام 1637م خطابا أو مقالا في المنهج Discours de la méthode ليخضع البحث العلمي للعقل وحده ويجعله صاحب القول الفصل، فتأتي أحكامُه ونتائجُه نقية من زيغ الأهواء وتحريف العواطف.

مفهوم المنهجية :

أمّا المنهجية فيحوم من حولها بعض الالتباس الدّلالي، إذ يجعلها البعض مرادفا للمنهج ويعتبرها آخرون مجموعة المناهج. فهل المنهج هو المنهجية؟

بالتّدريج نقول أنّ المنهجية يقابلها في اللغة الفرنسية Méthodologie وهو مصطلح مركب من كلمتين: «Méthode» وتعني «المنهج» و «Logos» أي «العلم» وبالتالي المنهجية هي: « العلم الذي يهتم بدراسة المناهج أو علم المناهج».

فالمنهجية أشمل من المنهج، ففي البحوث العلمية نستخدم مفهوم المنهجية في حال اعتمادنا على مجموعة من المناهج في إطار التكامل المنهجي ونستعمل مفهوم المنهج في حالة اعتمادنا على منهج علمي واحد.

يتمتع الحقل العلمي السوسيولوجي بتعدّد المناهج وتنوع المدارس النظرية منذ البدايات مع أوغوست كونت (1798-1857) إلى اليوم ولا بد في هذا المجال من التّذكير ببعضها.

مناهج البحث في علم الاجتماع :

يتوقف استخدم مناهج علم الاجتماع على رغبة الباحث وميوله وطبيعة بحثه والإمكانات المتوفرة لديه (المادة العلمية) الضامنة لأعلا درجات الدّقة المطلوبة؛ ولعل من أكثر المناهج شيوعاً في الدراسات الاجتماعية، المنهج التاريخي والمنهج المقارن، والمنهج التجريبي، والمنهج الوصفي، والمنهج الكمّي، والمنهج الكيفي والمنهج الاستقرائي(5) والمنهج الاستدلالي(6) وغيرها كثير؛ والهدف منها جميعا هو التحليل العلمي والتّفسير الموضوعي. نادرا ما يكتفي الباحث بواحد من هذه المناهج، بل كثيرا ما يمزج بين منهجين أو أكثر حسب الحاجة، فإذا حصل ذلك، دخل الباحث في مجال المنهجية التي لا أعتبرها شخصيا من التلفيقية في شيء.

منهجية قراءتي للثورة التونسية :

بعد هذا المدخل النّظري، آتي إلى منهجية قراءة الثورات العربية كما أراها وكما استندت إليها في كتاباتي عن الثورة التونسية، إذ اعتمدت جملة من المناهج البحثية، تجنبا للانغلاق في تقسيمات (cloisons) نظرية تفصل بين المناهج.

لم أجد منهجا أفضل من المنهج التاريخي الذي

يسمح للباحث بالعودة إلى مختلف مراحل التاريخ (القديم والوسيط والمعاصر) والمنهج الكرونو-سوسيولوجي، وأعني به الرجوع إلى الحوادث الآنية، كما عشتها وعشناها جميعا، إضافة إلى المنهج المقارن ومنهج التحليل النّفسي والمنهج الاجتماعي/ النّفسي. كل هذه المناهج شكلت مجتمعة، منهجية سمحت بتحليل (ما أعتقد) أنها ميكانيزمات الثورة التونسية باعتبارها ظاهرة سوسيولوجية كلية؛ تلتقي فيها كل الأبعاد، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في معناها الواسع أي البعد الأنثروبولوجي.

اسمحوا لي أن أشير قبل أن أواصل حديثي عن تطبيقات منهجية قراءة الربيع العربي، إلى حقيقة علمية توصلت إليها من خلال دراستي للثورة التونسية. أثناء عملية المخاض العلمي للكشف عن المحرك الحقيقي للحوادث المتسارعة التي أدت إلى سقوط منظومة الحكم في تونس « تبيّن لنا قصور النظريات السوسيولوجية الغربية الحديثة في تحليل الثورات وعقم إسقاطها على الثورة التونسية. في غياب علم اجتماع عربي قادر على التحليل الموضوعي دون أدلجة واقع مجتمعاتنا العربية/ الإسلامية وسعيا منّا إلى تحقيق أعلى قدر من المصداقية والأمانة العلمية، استنجدنا بتراثنا السوسيولوجي، وتحديدا بنظرية ابن خلدون في العصبية، بوصفها محرك الثورات وتجديد السلطان والإطاحة بالدول وإعادة بنائها»(7).

قد يتساءل البعض عن مدى جدوى «البراديغم الخلدوني» (إن صحّ التعبير) في تحليل الثورة التونسية، أحيل السائل على الحوادث التي ساهمنا في صنعها (من حيث لا نشعر). كان الجميع يطبق «نظرية الدور» كما وضعها ابن خلدون لتفسير قيام الدولة وزوالها على أرض الواقع، تحت أنظار الشيخ العلاّمة «ابن خلدون» وهو منتصب الهامة في أول شارع الحبيب بورقيبة بالعاصمة، بدأ من اللحظة التاريخية التي استيقظت فيها العصبية القبلية من سبات السنين، وكيف تحالفت مع عصبيات مجاورة لها في المكان (منطقة السباسب العليا)، ثم وهي تزحف من المناطق الداخلية للبلاد على الحاضرة، لتقي الرّعب في نفوس الشريحة الحاكمة وحلفائها من ذوي الفساد الأكبر(8)، إلى أن أطاحت بعصبيتهم الإثنو- مالية(9) وبنظام حكمهم.

توافقت كل المراحل تماما مع النمط الخلدوني الكلاسيكي (Le schéma khaldonien classique) « لقد استجاب كل متساكني سيدي بوزيد المدينة والمعتمديات التابعة لها، كجلمة والرقاب ومنزل بوزيان وبئر الحفّي وابن عون وأولاد حفوز والمكناسي والمزونة والسبالة والسوق الجديد وانتفضت في نفس التوقيت تقريبا وتضامنت معها قبائل الجوار بنفس ثوري موحّد، تحركهم عصبية عانت الظلم والهوان والإقصاء، لتثأر مجتمعة لكرامة الأحرار المهدورة. ثار الهمامة جنوبا وساندهم الفراشيش وماجر غربا والمثاليث شرقا ثم التحق بهم جلاص وأولاد عيار شمالا وأولاد بوغانم في الكاف فأهل الجريد في الجنوب الغربي والمرازيق بالجنوب الشرقي... إنها ثورة قبائل الظهر التونسي، العمود الفقري في الجسد الاجتماعي التقليدي للبلاد التونسية، ضدّ سنيّ الغبن والإحباط والفقر والحرمان والتّهميش الشامل/ المستديم...»(10). كما أصابت الثورة التونسية الأعداء بالذّهول والدّهشة والذّعر أيضا «... إنّ إسرائيل تتابع باهتمام شديد ما جرى في تونس وتداعياته، فلقد أصدر رئيس شعبة الاستخبارات العسكرية (أفيف كوخافي) تعليمات عاجلة لطواقم البحث في جهازه لإعداد تقديرات استراتيجية حول التداعيات المرتقبة للزلزال التونسي، حيث يسود انطباع بأن هناك احتمالا لتأثير هذه التداعيات بشكل حاسم على البيئة الإستراتيجية لإسرائيل... "(11).

أنّ النظرية الخلدونية في تقديري هي (المفراس أو

الماسح الضوئي scanner) الذي مكنني من الاستدلال على كيفية تكوين جنين الثورة في رحم المجتمع التونسي إلى أن بعثت فيه روحه الثائرة وقدِمَ بعد طول انتظار.

المنهج التاريخي:

تمّ توظيف المنهج التاريخي في استحضار الوقائع والحوادث الفاصلة في بناء الدولة الوطنية قبل وبعد الاستقلال إلى اليوم. لقد مكننا المنهج التاريخي من الحسم في مسألة لا تزال خلافية بين المثقفين في تونس وفي العالم العربي. هل ما حدث في تونس ثورة أم انتفاضة؟

يجيبنا التاريخ عن هذا السؤال العدمي بأنها ثورة، أولا لأنه (أي التاريخ) لم يثبت أنّ الانتفاضات التي عرفتها البلاد التونسية، أسقطت دولة أو نظام حكم، وفي نفس الوقت يثبت التاريخ أنّ الانتفاضات تنتهي إما بالتفاوض أو بالقمع إلى أن تخمد والأمثلة المؤيدة عديدة من انتفاضة «أبو يزيد مخلد بن كيداد الزناتي» الملقب بـ [صاحب الحمار سنة 944م] على حكم «محمد القائم بأمر الله الفاطمي» الذي تصدى له وقاومه ولاحقه عبر مدن وقرى تونس والجزائر إلى أن مات «صاحب الحمار» في الجزائر متأثرا بجراحه، دون أن يسقط الدولة الفاطمية ولا نظام «القائم بأمر الله»؛ إلى انتفاضة «علي بن غذاهم» عام 1864م على باي تونس «محمد الصادق باي» والتي انتهت بالتفاوض معه والتآمر عليه واعتقاله سنة 1866م ومات في سجنه سنة 1867م؛ وصولا إلى انتفاضة الخبز سنة 1984 التي انتهت بتراجع السلطة عن قرار الزيادة في سعر الخبز وانتفاضة الحوض المنجمي في 2008 التي قمعتها السلطة بيد من حديد. لم يطلق المؤرخون على أية من تلك الانتفاضات، صفة الثورة، لفشلها في تغيير نظام الحكم أو إسقاطه كما لم تنجح في تأسيس وعي ثوري جماعي بمقدوره نقلها إلى مرتبة الثورة.

رغم هذه الحقيقة التاريخية، يصرّ أستاذ التاريخ بجامعة بولاية نيو دجرزي بالولايات المتحدة الأمريكية، «طارق الكحلاوي» على وصف الثورة التونسية بالانتفاضة فيكتب قائلا: « بالنظر إلى طبيعة النظام... فإنّه لا يمكن الحديثُ عن إنجاز ثورة في السياق التونسيّ، إذا لم يتحقّق إنهاءُ التسلطيّة في أبعادها الثلاثة: التنافسيّة- الزبونيّة التي تعطّل أيّ معنًى جدّيّ للانتخابات، والكليبتوقراطيّة(12) التي تجعل السلطة مطيّةً للثروة، والبوليسيّة التي تجعل احتكارَ الدولة للسلاح فرصةً لترسيخ البعدين الأولين عبر أجهزة متغوّلة»(13).

أما الأستاذ «الطاهر لبيب» فقد وصف ما حدث في تونس بالثّورة، معبّرا عن رأيه، متحررا من عقدة المثقف الذي هزم الفعل التاريخي خطابه التقليدي بقوله: « مهما مالت الدلالةُ اللسانيّةُ للفظ «الثورة»، في العربيّة، إلى معنى الهَبّة أو الانتفاضة، ومهما فاحت منها رائحةُ الياسمين، فهي تبقى، في حالة تونس، ثورةً وشعبيّة»(14).

المنهج الأنثروبولوجي:

ثم آمنا بأنها ثورة لاستجابتها تلقائيا وفوريا لشرط الانتشار الذي لا تزال بعض الثورات تسعى لتحقيقه، وهو شرط بدونه لا تكون الثورة ثورة. لقد انتشر النمط الثوري السلمي التونسي في العالم العربي بأسرع من البرق، حاملا معه نفس الشعارات وفي مقدمتها شعار «Dégage» ذو العمق الأنثروبولوجي. نتوقف عند الجذور الأنثربولوجية لهذه الكلمة التي يقابلها في اللغة العربية الفصحى «ارحل واذهب من هنا» و «اغرب عن وجهي» و «تنحّى من أمامي». أما في اللهجة العامية التونسية فترادفها كلمات مثل «اتجبّد» و «اقلب وجهك»، وفي اللهجة المصرية مفردات كـ «اخلع» و«فلسع» و «روح» و«اجري». وسواء كانت في سياق

الفصحى أو الدّارجة فجميعها مشحونة بدلالة نفسية، المقصود منها تحقير المخاطب/ المتلقي وإذلاله وكسر كبريائه، في نفس الوقت تفيد استعلاء المتكلم/ المرسل وتفوّقه وغلبته»(15).

كما أوصلنا المنهج الأنثروبولوجي للوقوف على البعد العقدي لكلمة «Dégage» التي توحدّ التونسيون من حولها وحمّلوها كل معاني التّحقير والإهانة لطرد المخاطَب؛ وهذا ما ورد في القرآن الكريم الذي قصّ علينا كيف طُرِدَ إبليس من الجنّة ذليلا صَاغِرًا فخرج منها مطرودا بلا رجعة.

السورة	رقم الآية	الآيـــــــات
الأعراف	13	فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ
الأعراف	18	قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْؤومًا مَدْحُورًا
الحجر	34/35	قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيم وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ
ص	77/78	قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيم وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِيَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ

أليس هذا ما حدث مع كل الرؤساء العرب المخلوعين في تونس ومصر واليمن وليبيا، منهم من خرج بلا عودة ومنهم من سجن ومنهم من قتل والكل طرد من السلطة ولن يعود إليها؟.

كما يفيد المنهج الأنثروبولوجي في فهم الطابع السلمي للثورة التونسية وانتشاره والسّير على منواله في بلدان الرّبيع العربي. لقد أكدت الدراسات الأنثروبولوجية على طبيعة التونسيين الهادئة (16)، المسالمة، وتمتعهم بطاقة هائلة على التّحمل والجلد. ويبدو أن هذه السمات، تمثل قاسما مشتركا بين الشعوب العربية (وهذا أمر يتطلب بحوثا معمقة). لقد لقي النمط الثوري التونسي استجابة في نفوس الثّوار العرب، فردّوا نفس شعاراتها وأبرزها (ارحل) و(الشعب يريد إسقاط النّظام) و(خبز حرية، كرامة وطنية) فحققوا نفس النتيجة التي تحققت في تونس(الإطاحة بنظام الحكم) وبذات السرعة وهو ما حصل في مصر وفي ليبيا التي بدأت فيها الثورة سلمية، ثم انحرفت وأصبحت مسلّحة كما أراد لها النّظام السابق أن تكون... وكذلك في سوريا حيث انطلقت الاحتجاجات الشعبية سلمية تطالب ببعض الحريات، فما لبثت أن تحوّلت إلى حرب أهلية، رافعة لحرب دولية بالوكالة، اختلطت فيها أوراق السياسية الدّولية بأوراق السياسة الإقليمية، وتتناحر من خلالها المصالح الفئوية- مع المصالح الطائفية، فتتحق بفضلها أولى مراحل الفوضى (الخلاّقة/ الهدّامة) من أجل شرق أوسط كبير بدأ بتحطيم سوريا دولة وجيشا وشعبا.

المنهج الكرونو- سوسيولوجي :

استعملت هذه التسمية لسرد حوادث الثورة وبحث تداعياتها في أوانها من ناحية والتميز بينها وبين المنهج التاريخي بشكل عام من ناحية أخرى.

كانت البداية يوم 17 ديسمبر 2010 يضرم الشاب محمد البوعزيزي النّار في نفسه أمام أعين المتواجدين في الساحة العمومية بمدينة سيدي بوزيد، احتجاجا على تصرفات الشرطة البلدية، ممثلة في موظفة التّراتيب التي صادرت عربة البقول، مورد رزقه وتجرئها على صفعه (حسب أشهر الروايات). وفي غياب النّصير، لم يتردد هذا الشاب في التّطهر من العار الذي لحقه أمام الأهل والأقران.

توالت الحوادث في نسق متسارع، يضيق المجال عن ذكرها، إلى أن هرب رأس الدولة مساء يوم الجمعة 2011/01/14.

يمكّن المنهج الكرونو - سوسيولوجي الباحث من

تفسير مجريات الأحداث باعتبارها مقدمات موضوعية، لنتائج منطقيـة يقبلها العقل ويقرّها الواقع. نكتفي بهذا القدر من الأحداث التي نحسـبها سـاهمت في إسقاط رأس النّظام التونسـي، في انتظـار ما تفصح عنه الأيام من أحداث ميكرو- سوسـيولوجية، جرت في كواليس السـلطة تفيد الأجيال القادمة وتساعدها في تصحيح ما أخطأنا في فهمه لسريّة المعلومات.

المنهج المقـارن :

المقارنة لغـــة: «هي مقاربة الشـيء بشيء آخر أو عدّة أشـياء والمقايسـة بينها بغرض معرفة أوجه الشـبه وأوجـه الاختلاف بينها»(17). في هذا السـياق تندرج دلالـة المنهج المقارن في العلـوم، هو إذًا عملية عقلية تتم بتحديد أوجه الشـبه وأوجه الاختلاف بين حادثتين اجتماعيتيـن أو أكثـر؛ تقرب الباحث مـن الموضوعية والدّقة العلمية وتبعده عن الذّاتية، لهذا اعتبره «دوركايم» « المنهج الأمثل لانجاز الدراسات السوسيولوجية»(18).

اعتمدنـا المنهج المقارن في دراسـة ثلاثة حالات انتحار (حرقا بالنّار Immolation) لثلاثة شبان تونسيين (ذكور) وهم حسـب الترتيـب الزمني: عبد السـلام تريمش (انتحر في مارس2011)، شـمس الدين الهاني (سـبتمبر2011) ومحمد البوعزيزي (ديسـمبر 2011) ينتمون لنفس الشريحة العمرية (30/ 25سنة) في أماكن متشـابهة (وسـط المدينة على مرأى ومسمع الجميع). غير أنّهم يختلفون في المهنة والمستوى التعليمي الأول خريـج جامعة عاطل عن العمـل والثاني عامل منجمي أو عاطل عن العمل (وهو ما لم يثبت لدينا) لم يتجاوز مستوى الباكلوريا والثالث بقّال متجول ممن لم يتجاوزوا مرحلة التعليم الأساسي أو الثانوية.

منحنـا المنهج المقـارن فرصة تحليـل المتغيرات المسـتقلة والتّابعة لحالات الانتحار تلك، والكشـف عن الصاعـق (détonateur) الحقيقي الذي فجّر الثورة التونسية وأسـقط كل الأسـاطير المثبتة في التّصورات الاجتماعيـة الجماعية كالسـلطة والخطاب السياسـي والمثقف... الخ.

لقد أثبت المنهج المقارن أنّ الثورة التونسـية كانت نتيجة صدام مباشـر بين الحداثة التي أرسـت قواعدها الدولة الوطنية مـن ناحية والأصالة التي اجتهدت نفس الدولة في تجفيف منابعها من ناحية أخرى. لقد ساعدنا هذا المنهج في تحديد المعوّقات السوسـيولوجية التي كانت تحول دون تطّور الانتفاضات المتكررة إلى ثورة.

- البطالـة المسـتفحلة (أفقيا وعموديـا) في البلاد التونسـية حيـث بلغت نسـبة العاطلين مـن خريجي الجامعات (33.6% سنة 2011) (19). لم تفجّر الثّورة رغـم انتحار أحد ضحاياها أمام أعيـن الناس. لماذا؟ لأن الذي انتحر احتجاجا على رفض السـلطة المحلية منحه ترخيـص فتح محلّ لبيـع الأكلات الخفيفة كان انتحـاره خاليا من عنصرين أساسـيين هما: 1/ عنصر الثأر 2/ غياب الرّافعة القبلية، في نسيج اجتماعي غير متجانس لمدينة المنستير، حيث ضعفت علاقة الدّم بين السـكان الوافدين عليها من كل جهـات البلاد وحلّت محلّها علاقة الجوار التي عطلت دور الرّقابة الاجتماعية واستُنزفت العصبية القبلية.

- ولم يفجّر انتحار شمس الدين الهاني في المناجم ثورة رغم أنّ صفيح الحـوض المنجمي لا يزال ملتهبا بانتفاضـة 2008، لأن الحـراك المنجمي ترسـخ في التّصورات الاجتماعية الجماعية على أنه صراع سياسي، تقليدي بين السلطة وشريحة عمالية تتميز بخصوصية لا تشاركها فيها الطبقة العمّالية ولا تهم طبقة الفلاحين.

إضافـة إلى أن التركيبـة الاجتماعية لمدينة المتلوي قائمة أساسا على فسيفسـاء من عروش، غير متجانسة ثقافيـا، متباينة الأصول الاجتماعيـة، أنهكتها نزاعات فئوية تمحورت حول الانتداب والعمل بشـركة فسفاط

قفصة، وظفتها الدولة على امتداد السنين في تفكيك ما يشبه الوحدة النقابية بين سكان المنطقة.

- في حين ما لبثت أن تحوّلت انتفاضة «سيدي بوزيد» إلى ثورة عارمة، عندما انتفضت العصبية القبلية لتهبت النّفوس المهانة، فهبّت لتمسح عارا جماعيا، ألقاه عليها «محمد البوعزيزي» بعد أن تطّهر بالنّار من عاره الشخصي الذي ألحقته به (امرأة) تنفذ قرارات السلطة المركزية والجهوية بصفعة، إثر تعرّضها لعنف لفظي من قبل «رجولة متهورة (قافزة)»، أيقظت فيها أنوثة «همامية أصيلة» فصفعته ثأرا وانتقاما لكرامتها.

أفاقت الصفعة في البوعزيزي « رجولة الهمامي الأصيل» فراح يبحث عن نصير يردّ له كرامة، أهدرتها امرأة (همامية) على مرأى ومسمع رقيب اجتماعي، متربص (قبيلة الهمامة ومختلف بطونها) فلم يبق أمامه إلا أن [يلبس فستانا]. لقد احترق البوعزيزي كوحدة سوسيو- ثقافية، قبل أن يحترق ككيان بيولوجي، بعد أن خذلته الدولة الرّاعية، ممثلة في الولاية والبلدية. تحرك «البوعزيزي» من منطلق الثأر، فوقف في سوق المدينة، أمام الحاضرين المتخاذلين من أولاد عزيز وحوامد وأولاد الفاهم وأولاد عيش...)، لينتحر، ثأر لنفسه، بنفسه من نفسه.

منهج التحليل النّفسي :

اعتمدنا منهج التّحليل النّفسي في دراسة الخطوط العريضة لشخصية الرئيس «الحبيب بورقيبة» وشخصية الرئيس المخلوع «ابن علي» في ائتلافهما واختلافهما، حتى نتوصل إلى تحديد مكانة الدولة في التصورات الاجتماعية الجماعية لدى التونسيين.

سألنا التاريخ السوسيو - سياسي للمجتمع التونسي فأجابنا بأنّ التونسيين لم يسقطوا دولة أبدا وأنّ العلاقة بين التونسي والدولة ضاربة في التاريخ، أكسبت هذه الأخيرة هالة من القداسة في اللاوعي الجماعي للمجتمع. هذه القدسية هي التي حصنت الدولة الوطنية من السقوط وهي في أشدّ حالة الوهن، كما لعبت دورا حاسما في احتضان الثوّار للمقدس فتوقف المدّ الثوري عند عتبات قصر الحكومة بالقصبة في مناسبتين (اعتصام القصبة1 و2) الذين وصفتهما (بالزردة 1 والزّردة 2).

كما أوصلنا التحليل النّفسي لشخصية الرئيس «الحبيب بورقيبة» إلى كيفية دمج شخصيته المادية (Sa personnalité physique) كرئيس للدولة، بالشخصية المعنوية للدولة (La personnalité morale)، فاكتسب قدسيتها وأضفاها على شخصه أولا وعلى مؤسسة رئاسة الدولة ثانيا إلى أن تمّ الحلول(20) بين الشخصيتين، «أدرك [بورقيبة] بعبقريته السياسية مدى تقديس الشعب التونسي لمفهوم الدولة، فسعى منذ بدايات حكمه إلى صهر شخصية القائد في المفهوم المقدّس للدولة. اكتسب الرئيس الراحل من هذه العملية البهلوانية، شخصية مزدوجة، وحدّت بين شخصيته المادية كإنسان/ رئيس والشخصية المعنوية للدولة. حصل حينها ما يشبه الحلول والاتحاد بين الشخصيتين بشكل تام وانصهار متناغم، حتى كاد التّفريق بينهما شبه مستحيل»(21).

أهم ما ورث «ابن علي» عن الرئيس الرّاحل قدسية منصب رئيس الدولة، إلا أنه انحرف بالمؤسسة الرئاسية عن غاياتها النبيلة، واستغلها في تحقيق اللّصوصية وتكديس الثروة، على عكس «بورقيبة» الذي ترفّع عن حقارة متاع الدنيا، مكتفيا بنرجسية وعظمة آلهة الأولمب القديم.

كلاهما تحايل على التونسيين، اختطف منهم الأول قدسية الدولة واستغلها فيما يشبه الأب/ الآلهة أو الزعيم/ الآلهة Patriarche-divin على النموذج الفرعوني «مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّشَادِ»(22) وسرق الثاني ثقتهم ونهب ثروتهم عملا بالأمثال الشعبية

التونسية « هات شاشيتك هات صباطك» و« الطايح مرفوع» و« سف لف عينك ما تراش».

وفي هذا يقول ابن خلدون « اعلم أنّ العدوان على الناس في أموالهم ذاهب بآمالهم في تحصيلها واكتسابها، لمَا يرونه حينئذ من أنّ غايتها ومصيرها انتهابها من أيديهم... والمراد من هذا أنّ حصول النّقص في العمران عن الظلم والعدوان أمر واقع لا بدّ منه... ووباله عائد على الدول... فجباة الأموال بغير حقها ظَلَمَةٌ(23)، والمعتدون عليها ظَلَمَةٌ، والمنتهبون لها ظَلَمَةٌ، ووبال ذلك كله عائد على الدولة الذي هو [الظلم] مادتها لإذهابه الآمال من أهله»(24)

كما اشترك الرجلان في تغذية النّزعة الجهوية، فمالا كل الميل لجهة الساحل دون سائر الجهات الأخرى، وقد تستر كل منهما برداء المصلحة الوطنية، إلى جانب دعم كل منهما لمفهوم التحزّب والولاء لشخص الرئيس واتخاذهما مصعدا للترقي الاجتماعي والاقتصادي. تسبب تحيّزهما المرضي في إصابة البلاد بالشلل الاقتصادي النصفي، شريط ساحلي نشيط وما سواه من المناطق معطّل...

رغم الغشّ السياسي الذي مارسه الرجلان، بقي التونسيون أوفياء للدولة وأثبتوا معرفتهم بالسياسة وتمييزهم بين المفاهيم، كمفهوم الحاكم ومفهوم نظام الحكم ومفهوم الدولة. ثاروا على «ابن علي» الحاكم وأسقطوا نظام حكمه المدّنس وحافظوا على المقدّس أي الدولة.

المنهج الاجتماعي/النّفسي :

أما المنهج الاجتماعي/النّفسي فقد ساعدنا كثيرا في فكّ رموز إشكالية كتاب الثورة والدولة، المتمثلة في السؤال التالي: لماذا لم ينقض الثوّار على دولة بلا رأس ويفرضوا القوانين الثورية ويمضوا بالبلاد إلى حيث تريد الثورة لا إلى حيث يريد «الركماجيون les surfeurs»؟

- لقد وجدنا الإجابة في كتاب الأستاذ «المنصف ونّاس»(25) الذي شرّح الشخصية القاعدية (La personnalité de base) للمجتمع التونسي بكل ما أوتي من دقة علمية وحرفية وموضوعية. والشخصية القاعدية هي من أبرز مفاهيم المنهج الاجتماعي/النّفسي. وما كان للأستاذ ونّاس أن ينجح في هذا العمل الأكاديمي لو لم يراوح بين المناهج العلمية وفي مقدمتها المنهج التاريخي والأنثروبولجي... لقد تمكن من كشف أبرز ميزات الشخصية القاعدية التونسية، كالمهادنة والصبر والرعونة؛ وهي من علامات الذكاء الاجتماعي التي وظفها "التّوانسة" عبر تاريخهم الطويل في التعامل مع كل الثقافات التي تعاقبت عليهم والحكّام الذين تسلطوا عليهم، فأمدّتهم بالطاقة الضرورية لصهر الحضارات والتفاعل معها، دون أن يفرطوا في تونسيتهم، فتمكنوا من البقاء شامخين لآلاف السنين. أضفت إلى تلك الخصائص، خاصية جديدة كشفتها ثورة 2011 احترام الدولة وتقديسها ولولا ذلك لاصطدمت الثورة بالجيش.

- أما تحليل علاقة الجيش الوطني بالثورة وموقفه من الثوّار، ففقد اضطررنا للعودة إلى كلاسيكيات علم الاجتماع، فكانت نظرية الهبة والهبة المضادة التي وضعها «مارسيل موس»(26) أفضل نظرية سوسيولوجية لفهم علاقة ثلاثية الأبعاد جمعت بين الجيش والثوار من ناحية والجيش والدولة من ناحية ثانية والنظام من ناحية ثالثة. « لقد تبادل الثوّار والجيش الهبة، فقدم كل منها هديته للآخر، فمن زاوية سوسيولوجية وأنثروبولوجية، بادرت الجماهير الثائرة بتقديم هدية للجيش، تمثلت في إزاحة وخلع رأس النّظام دون أن يُتَّهَم العسكر بالانقلاب عليه؛ وتلك هبة ثمينة قَبِلَها الجيش ورحب بها فنزّهته آليا ورَفَّعَتْهُ عن لوثة الانقلابات، التي أصابت جيوش العالم الثالث وفي طليعتها جيوش الدول العربية.

ردّ الجيش على هدية الشعب الثائر، بهبة/هدية

مقابلة، عادلتها فـي القيمة، إذ أحجم عن التّدخل بين طرفي الصراع، ليبقى ماسكا العصا من وسطها، عملا بالمثل العربي «الخير بالخير والبادئ أكرم». أمّا موقفه من النّظام المتهاوي، فقد أقامه على النصف الثاني لهذا المثل «الشّر بالشّر والبادئ أظلم»(27).

بالعودة إلـى المنهج الأنثروبولوجـي، وجدنا هذه النّظرية السوسيولوجية مثبتة في القرآن الكريم بكل دقّة في قوله تعالى: «وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَـنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَـا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَـيْءٍ حَسِيبًا»(28). لكن المسـلمين كعادتهم لا يتدّبرون القرآن، ثم يأتون متأخرين ليقولوا هذا موجود في ثقافتنا ومنصوص عليه باللّفظ في كتابنا.

- كذلك سـاعدنا المنهج الاجتماعي/ النّفسـي في تحليل سـلوك المثقف العربي وموقفه من الثورة. لقد عرّت الثورة التونسية عن الوجه الحقيقي للمثقف العربي وأسـقطت- رداءة خطابه وعجزه في تعبئة الجماهير. جاء الرّبيـع العربي عن طريـق رجل الشارع الذي تجاوز بحدسـه السياسي وعزمه الاجتماعي كل أشكال الخطاب، فمـارس الفعل التاريخي بـلا قيادة ثورية، تأطره ولا زعامة توجهه وتؤمن مسـار ثـوْرَةٍ انحرفت (إيجابيا)، فتحوّلت (ظرفيا) إلى حركة مطلبية وحوّلت أصحابها إلى مستجدين.

المنهج الاستقرائي:

لقـد تطلب منّا تحليل موقـف المثقف من الثورات العربيـة اللجوء إلى المنهج الاسـتقرائي، وهو «طريقة البحـث التي تنطلق مـن الجزء وتنتهي بالـكل، فيتنبأ الباحـث بالقادم من الأحداث وهـي طريقة قائمة على كثير من التّخمين والاجتهاد في ربط المقدمات بالنتائج» لتوضيح ما تجنيه الإنتيليجنسيا العربية والنّخب السياسية في الوطن العربي من خيبة أمل نتيجة انحرافاتها الفكرية وفشـل توجهاتها التّنموية. فنراها تقـف (مرّة أخرى) عاجزة عن المنافسـة السياسـية والمناظرة الفكرية مع تيارات السياسوية، متطرفة الأفكار والأفعال.

يستقري عالم الاجتماع نتائج الصراعات الايديولوجية والسياسية، الدائرة رحاها في مجتمعات الرّبيع العربي، حـول مسـائل جوهرية مثـل الدّين والدولـة والهوية والديمقراطية والمواطنة والمجتمع المدني. فيسـتنتج تعميـق الصدع الفكري بين النّخب المثقفة والسياسـية من ناحية واتسـاع الفتق بينها وبين الشـعوب من ناحية أخرى. لقد شُـلّ القوميون وتَهَـاوَى التّقدميون وتَعَثّرَ الليبراليون وصَعَدَ الإسـلاميون بمباركة القوى الدولية. إن لم تُتَدَارَكِ الحالة، ستسـتفحل أزمة أمة محبطة من حاضرهـا، متخوفة من مسـتقبلها، مطمئنة لماضيها، تجتر حضارة تليـدة، تتواكل على اجتهاد أجداد خلو؛ ولـم تفقه قـول الله «تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُمْ مَا كَسَـبْتُمْ وَلَا تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُون»(29). لم تتكرر الآية مرتين في نفس السورة اعتباطا، بل الغاية أن تفهـم الملّة خصوصيات المرحلة التاريخية التي تمر بها وتتحمل مسـؤولية أفعالها وتسأل عنها دون غيرها. فكيف يقرأ مسلمو هذا الزمان قرآنهم؟.

المنهج الاستدلالي:

وقبل أن أنهي أعرّج على المنهج الاستدلالي وكيفية اسـتعماله من خلال مجريات الأحداث في تونس بعد انطلاق أشـغال المجلس التأسيسي. يعرّف هذا المنهج علـى أنّه: «هو البرهان الذي يبدأ من قضايا مسـلم بها و يسـير إلى قضايا أخرى تنتج عنهـا بالضرورة، دون اللجوء إلى التجربة». ويلخصه المثل الشـعبي التونسي «من نفقتو باين عشـاه» وتقول العرب في أمثالها «البعرة تدل على البعير». يمثل هذا المنهج أصل علم الجريمة القائم على جمع الأدلة للوصول إلى الحقيقة.

لـو جمعنـا بعـض الوقائـع الميكرو- سوسـيو- سياسـية(30) التي تلـت الثورة التونسـية، مثل تعطيل

العمل بالدستور وتسلل بعض المنتخبين للمهمة التأسيسية للسلطة التنفيذية وتشكيل حكومة ذات طبيعة قانونية غير محدّدة وانتخاب بل تعيين رئيس جمهورية بدون وجه حق دستوري وتجميد اللجنة الوطنية المستقلة للانتخابات وتعثر كتابة الدستور الجديد والتّطاول على النخب المثقفة من أساتذة جامعيين وإعلاميين، مضاف إليها حادثة إنزال العلم في أكثر من مناسبة وأكثر من مكان واستفحال ظاهرة الاحتكار بمبرر وبدون مبرر. . . الخ، يمكن القول بأنّ: 1/ نمط الحكم البائد أعاد إنتاج نفسه بشخوص جديدة، استباحوا هيبة الدولة وحقّروا الثورة. الدليل على ذلك رجال يضعون قدما في المجلس التأسيسي وثانية في الحكومة وثالثة في أحزابهم، تماما كمّا كان وزراء الرئيس السابق «ابن علي». 2/ قد تلجأ الأغلبية الحاكمة لتأجيل أو إلغاء الانتخابات البرلمانية والرئيسية القادمة. 3/ لن تستقر الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في البلاد والثورة تنسلخ يوما بعد يوم عن أهدافها (خبز، حرية، كرامة وطنية).

أ/ حرارة الخبز أو المعيشة في ارتفاع مطرد (قد تصيب المجتمع بالتهاب السحايا méningite).

ب/ الحرية مهدّدة بسقوط النّخب والإعلام.

ج/ الكرامة الوطنية، تلقت أول ضربة في بهو وزارة حقوق الإنسان

د/ هل هذه هي طريق الارتقاء بالتونسي إلى مرتبة المواطنة؟. . . الخ. . .

الخاتمة :

لقد علمونا أن الظاهرة الاجتماعية هي ظاهرة كلية وبالتالي لا بدا من قراءتها قراءة شاملة، مفتوحة على كل المناهج المتاحة في العلوم الإنسانية، حتى لا يقع الباحث في الحتمية أو الأحادية، حتى يكون بحثه متماسكا، عليه أن يكون بدوره متمكنا من علمه، قادرا على التصّرف في معرفته ومناهجها حتى لا يتكلس فكره وتضيق رؤيته. المنهجية هي قراءة متعدّدة المناهج تساعد في فهم آليات الثورات العربية وتمكّن من الكشف عن دوافعها، مع مراعاة خصوصيات كل مجتمع والانتباه إلى قدرة تلك الخصوصيات في خلق التشابه و/أو الاختلاف بين مسارات الثورات العربية.

الهوامش والإحالات :

1) ابن خلدون، المقدمة. المجلد الأول، الطبعة الثانية. مكتبة درا الكتاب اللبناني للطباعة والنشر -بيروت- 1961
2) عبد الرحمان بدوي: مناهج البحث العلمي. وكالة المطبوعات - الكويت - 1977 (النّسخة الإلكترونية)
3) جابر عصفور: أنوار العقل - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1966. (النّسخة الإلكترونية)
4) Émile Durkheim : Les Règles de la méthode sociologique 1895
5) الاستقراء، عملية استدلال صاعد يرتقي فيه الباحث من الحالات الجزئية إلى القواعد العامة، أي انتقال من الجزئيات إلى حكم عام، ولذلك تعتبر نتائج الاستقراء أعم من مقدماته، ويتحقق الاستقراء من خلال الملاحظة والتجربة ومختلف تقنيات البحث المتبعة.
6) الاستدلال، البرهان الذي يبدأ من قضايا مسلم بها و يسير إلى قضايا أخرى تنتج عنها بالضرورة، دون اللجوء إلى التجربة، وهو المنهج العام المستخدم في العلوم والرياضيات.
7) صالح المازقي: ثورة الكرامة. عن الدار المتوسطية للنشر 2011.

8) العبارة مستلهمة من عنوان مؤلف «ابن خلدون»: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر.
9) العبارة للمؤلف وتعني تحالف السلطة أو الأسرة الحاكمة ورأس المال الوطني.
10) صالح المازقي: ثورة الكرامة. عن الدار المتوسطية للنشر 2011.
11) الذعر الإسرائيلي من الثورة التونسية، عن موقع: منتديات المغرب بتاريخ 02/ 01/ 2011.
12) الكليبتوقراطية kleptocratie هو نظام حكم اللصوص. وهو نمط الحكومة الذي يراكم الثروة الشخصية والسلطة السياسية للمسؤولين الحكوميين والقلة الحاكمة.
13) طارق الكحلاوي. مقال بعنوان تونس: ثورة في طور الإنجاز. مجلة الآداب، عدد: 2011/ 3-1 بيروت
14) الطاهر لبيب، لكي لا تأكل الثورة أولادها باكرا. مجلة الآداب، عدد: 2011/ 3-1 بيروت.
15) صالح المازقي: ثورة الكرامة. عن الدار المتوسطية للنشر 2011
16) Lucien, BERTHOLON : Résumé de l'anthropologie de la Tunisie. BERGER-LEVRAULT et cie. Paris/Nancy 1896.

Lucien Bertholon, né à Metz en 1854 et mort en 1914, est un médecin et anthropologue français d'origine lyonnaise, spécialiste de l'Afrique du Nord.

17) مقاييس اللغة: أحمد ابن فارس. الباحث العربي: قاموس عربي/ عربي (النّسخة الإلكترونية)
18) Émile Durkheim : Les Règles de la méthode sociologique 1895.
19) المعهد القومي للإحصاء. المسح الوطني حول السكان والشغل: جدول رقم 10. نسبة بطالة حاملي الشهادات الجامعية 2006-2013.
20) الحلول والاتحاد مبدأ من مبادئ الصوفية، بمعنى أن الله قد حلّ في جميع أجزاء الكون. وهو ما يعتبره الصوفيون اتهاما يرفضونه رفضا باتا، لما فيه من كفر صريح يخالف عقيدة المسلمين.
21) صالح المازقي: الثورة والدولة. الدار المتوسطية للنشر 2011.
22) سورة غافر الآية 29.
23) مثال ذلك أموال صندوق 26-26 باسم التضامن الوطني وهي أكبر عملية تحيّل بأدنى موجب حق قانوني ولا دستوري شهدها التاريخ. كما أنها على قدر كبير من الدناءة التي بلغت ذروتها في نهب الفقراء قبل الأثرياء، والرضاء حتى بدينار واحد يقدّمه قصرا تلامذة المدارس الابتدائية.
24) ابن خلدون، نفس المصدر، الفصل الثالث والأربعون، في أنّ الظلم مؤذن بخراب العمران. ص: 506 - 510
25) المنصف ونّاس: الشخصية التونسية. محاولة في فهم الشخصية العربية. عن الدار المتوسطية للنشر 2011.
26) Marcel MAUSS. Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques In Sociologie et Anthropologie. PUF. Collection Quadrige. 1973. 149-279 p

27) صالح المازقي: الثورة والدولة. الدار المتوسطية للنشر 2011.
28) سورة النساء الآية 86
29) سورة البقرة الآية 134 والآية 141
30) يمكن الإطلاع على مجموعة مقالاتي المنشورة على موقع بوابتي تونس مثل: الجامعة التونسية توشك أن تلتهب، البطالة المقنّعة في تونس تطال الوزراء. حوار في عربة قطار. حوار في الثقافة التونسية، ما أكثر يعاقيب تونس اليوم، إنّ الله لا يستحيي من الحق، زوبعة في فنجان، القعباجي... يا الدّغباجي واللّبيب من الإشارة يفهم.

الكتابات الموسيقيّة العسكريّة وتأثيرها في تبليغ الخصائص النّغميّة للطبوع التّونسيّة خلال القرن التّاسع عشر (بشرف نيرز نموذجا)

خالد الجمل/ باحث، تونس

■ يعتبر القرن التاسع عشر فترة الإصلاحات العسكرية في البلاد التونسية وقد تمثّلت أساسا في إصلاح المؤسسة الحربية القائمة بحماية الدولة والتي تمثّل هيبتها وقوّتها. فإذا نظرنا إلى الإصلاحات العسكرية التي أجريت في تركيا بداية من سنة 1826 والتي تلتها سنة 1831 في مصر لتبيّن لنا مدى الاهتمام الكبير للسياسيين بهذه المؤسّسة والعناية بتقدّمها من خلال الانفتاح على الغرب والعمل على تطوير الشأن العسكري ومواكبة التكوين العصري في المجالين الحربي والعلمي للجيش التونسي.

ومع النهضة الفكرية العربية وما عقبها من إصلاحات في تركيا مع السلطان سليم الثاني والسلطان محمود الثاني، وفي مصر مع محمد علي(1)، اتّبع المشير أحمد باي (1837 ـ 1855م) نفس المنهج الإصلاحي من خلال رؤيته لما حقّقته هذه الدول من تقدّم في المجال العسكري وشغفه بهذا الشأن، وذلك إثر تولّيه الحكم بعد وفاة أبيه (مصطفى باي)، والذي كان في السابق قد «تقلّد إدارة شؤون الجيش وأسندت له مسؤولية في كل ما يتعلّق بنظامه، حيث تمكّن من التّعرّف على مشاكل الجيش ونقائصه، حتى إذا استلم السلطة شرع في تطبيق تصوّراته ومعارفه وقدراته»(2) والقيام بـ«إصلاحات تهدف إلى بناء جيش قوي على غرار الدول الكبرى لتدعيم سياسته الاستقلالية»(3). رأى فيها أن «القوّة الحربية يجب أن تُنظّم على الطرق الأوروبية الحديثة»(4). في هذا الإطار، «تبنّت السلطة التنظيم العسكري التركي الجديد بالإضافة إلى إرسال بعض الضباط والجنود التونسيين إلى اسطنبول لكي يدرسوا الأساليب العسكرية الجديدة»(5). وهذا الانفتاح على الغرب والإعجاب بما وصل إليه من تقدّم في شتى المجالات، وخاصة التعليم العسكري والفنون والعلوم، مثّل الغاية الأساسية في التكوين العلمي للمدرسة الحربية بباردو التي أسّسها هذا المشير في 5 مارس 1840، واعتبرت بذلك «أول مدرسة تكوين عسكري وعلمي وثقافي في تاريخ تونس تهدف إلى إنشاء جيش حديث متنوع الاختصاصات من خلال برامج تعليمية تعتمد على المواد العلمية العصرية، حاول «كاليقراس» (Calligaris) أن

يقتدي بالمدرسة الحربية التركية (أسكي أسراي)»(6)، وبالتالي لم تقتصر على الجانب الحربي فقط، بل كانت ذات طابع فكري تربوي.

وكان من ضمن المواد العلمية في منظومة التكوين العسكري لهذه المؤسّسة، مادة الموسيقى التي من مهامها أساسا تكوين فرق موسيقية عسكرية تخدم أغراض الباي وتقوم بعزف سلامات خاصة به ومارشات عسكرية. لهذا الغرض، قام المشير أحمد باي بجلب أساتذة متنوعي الاختصاص من أوروبا وخاصة من فرنسا وإيطاليا، دوّنوا له النغم التونسي بالترقيم، وفي رواية يُقال بأن «الأستاذ الايطالي الذي قام بالتنسيق مع الشيخ الأصرم بتلحين بعض المارشات العسكرية (Des marches militaires) حتى تشكّلت بذلك أول تجربة للكتابة الموسيقية وظهور أول فرق موسيقية عسكرية ذات جذور إيطالية فرنسية»(7)، عزفت التراقيم المدونة بما فيها قطع المالوف التونسي، و«انبثقت من خلالها فيما بعد جمعيات أهلية في بداية القرن العشرين، من أبرزها الحسينية والهلالية والناصرية والاسلامية بتونس والعصرية بصفاقس والساحلية بسوسة»(8).

I. التعريف بمخطوط النصف الثاني من القرن 19 لنماذج من المالوف التونسي :

1. وصف المخطوط

هو مخطوط مجهول السند والتاريخ يتضمن نماذج موسيقية مدوّنة من مختلف القوالب السائدة في المالوف التونسي. قامت وزارة الثقافة باقتنائه من باريس في جوان 2011 وهو الآن محتفظ به في قصر النجمة الزهراء بسيدي بوسعيد.

أ. المقاسات وترتيب الصفحات

يتمثّل المخطوط في شكل كتاب كبير الحجم في مقاس 31.3 / 25.7 صنتيمتر، غلافه أحمر آجريّ سميك، يحتوي على هلال في اتجاه اليمين يضم نجمة سداسية، لا يحتوي على نصوص مكتوبة، ويُستهلّ مباشرة بترقيم لاستفتاح نوبة الذيل، مع الملاحظة أنه يتضمّن 121 صفحة غير مرقّمة وُضعت في ترتيب عكسي من اليسار إلى اليمين.

ب. نوعية خط العناوين والترقيم

كتبت عناوين وتراقيم نماذج المالوف والقطع الغربية بالكتابة العربيّة وباللهجة التونسية، باستعمال الحبر وبخط مغربي(9) «ظل سائدا في تونس إلى زمن غير بعيد»(10) يتمثّل في استعمال بعض الأحرف بطريقة مختلفة عما هو معروف الآن. فمثلا نجد:

طريقة الكتابة	كيفية القراءة
باشراب	بشرف
يا فوم	يا قوم

ومن أهم خصوصيات هذا الخط المغربي كما أشرنا إليه في طريقة الكتابة أو كما هو سائر ومعمول به أنه يتميّز ببعض الصفات كـ:

- تتميّز الفاء بوضع نقطة تحتها، وتتميّز القاف بوضع نقطة فوقها.

- لا يشرك المغاربة نقطتي التاء أو الياء وكذلك النقاط الثلاث للثاء أو الشين وإنما يكتبونها ظاهرة.

- دقّة رسم الراء والزاي وامتدادها إلى الأسفل حتى السطر التالي.

- عين الابتداء تستدير استدارة تامة وترتفع إلى مستوى الألف(11).

ووردت بعض الكلمات لأجزاء من «النوبة» أو

لاسم «طبع» مكتوبة كما يُنطق بها باللهجة التونسية مثل: «امصدر» وهي كلمة (مصدر)، «نوتت» وهي كلمة (نوتة)، «امتاع» ويقصد بها (لـ. أو «على ملك»).

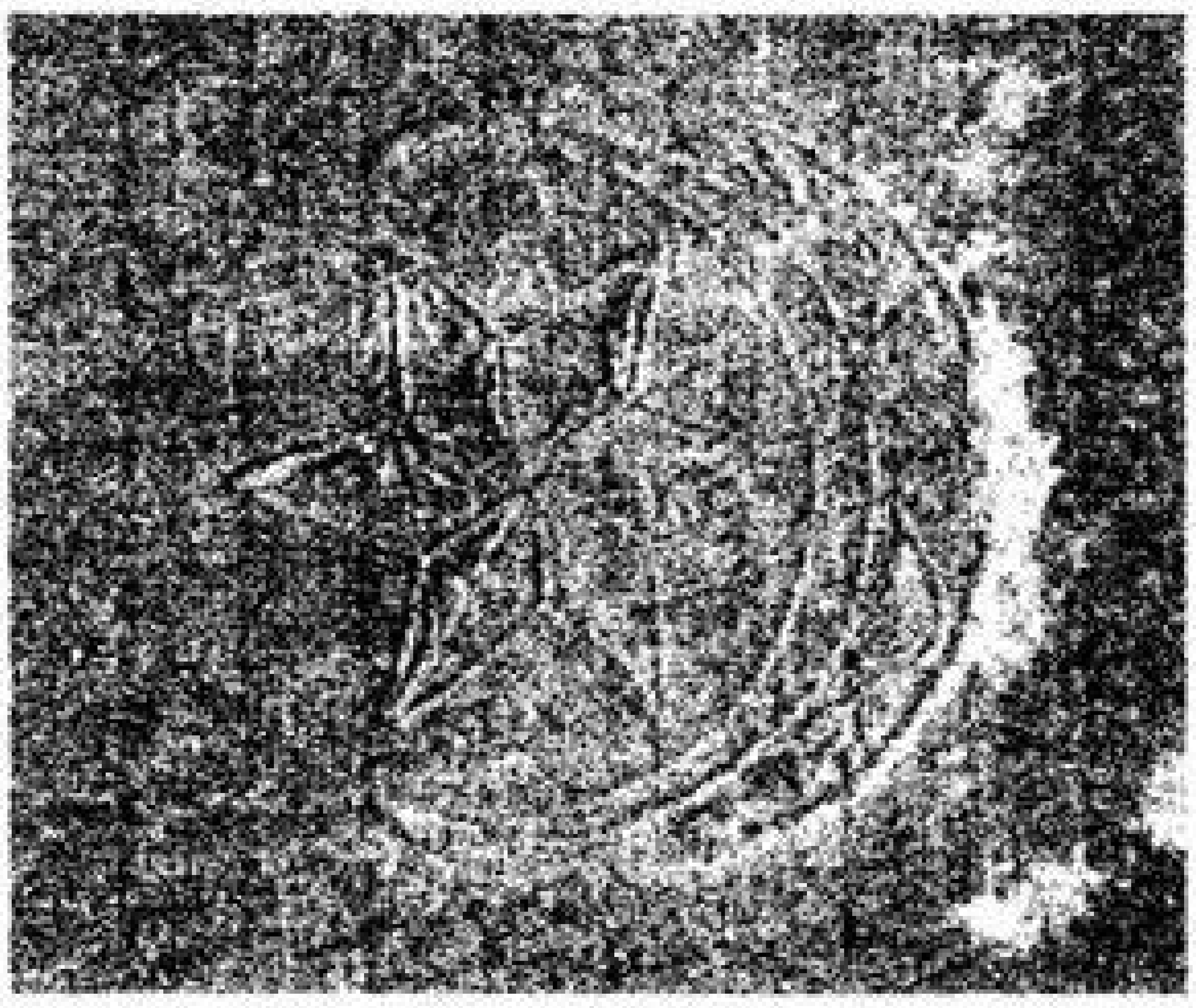
II. تاريخ المخطوط

من الصعب تحديد السنة التي كُتب فيها المخطوط كما كان الشأن بالنسبة لمخطوط «غاية السرور والمنى» والذي تضمّنت مقدّمته تاريخ إتمامه. وتبقى المعلومات التي لدينا غير كفيلة لمعرفة دقيقة لتاريخ هذا المخطوط. غير أننا إذا نظرنا إلى محتواه الذي يعود في الأرجح إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر -أي بعد إنشاء المدرسة الحربية بباردو- يمكّننا من التعرّف على الفترة الزمنيّة التي ينتمي إليها المخطوط.

وتفيد المعلومات التي تحصّلنا عليها عند قيامنا بتفحّص المخطوط في مركز الموسيقى العربية المتوسّطية بسيدي بو سعيد، احتمال أنّه كان على ملك مقيم إيطالي بتونس، متمكّنا من اللغة المحليّة نظرا لبروز بعض الكتابات والتسميات بالأحرف العربية وتكون صياغتها باللهجة المحليّة، ويُقال إن هذا الايطالي سافر إلى فرنسا إبّان انتصاب الحماية الفرنسية بتونس سنة 1881. ورغم هذه المعلومات المتداولة، فإنه من الصعب أن نتحقّق من انتساب هذا المخطوط إلى أي شخص كان، ولكننا حاولنا من جهة أخرى أن نضع المخطوط في إطاره التاريخي من خلال المحتوى المتنوّع الذي يتميّز به. فإذا ما نظرنا خاصة إلى تاريخ تأليف القطع الموسيقية الغربية الموجودة فيه، نلاحظ وجود أوبيرا «La Traviata» التي يعود تاريخ تأليفها إلى سنة 1853، وهذا يسمح لنا بنسبة المخطوط إلى فترة ما بين 1854 و 1881.

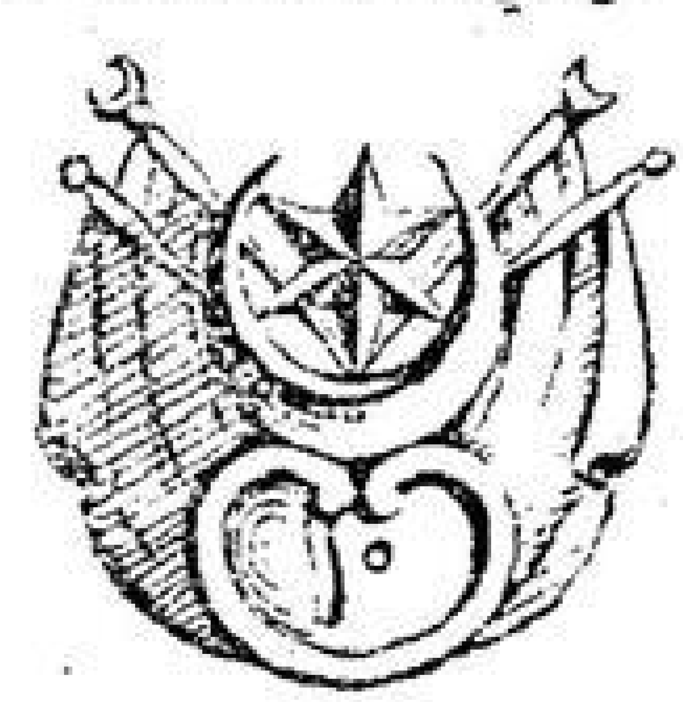
الشعار

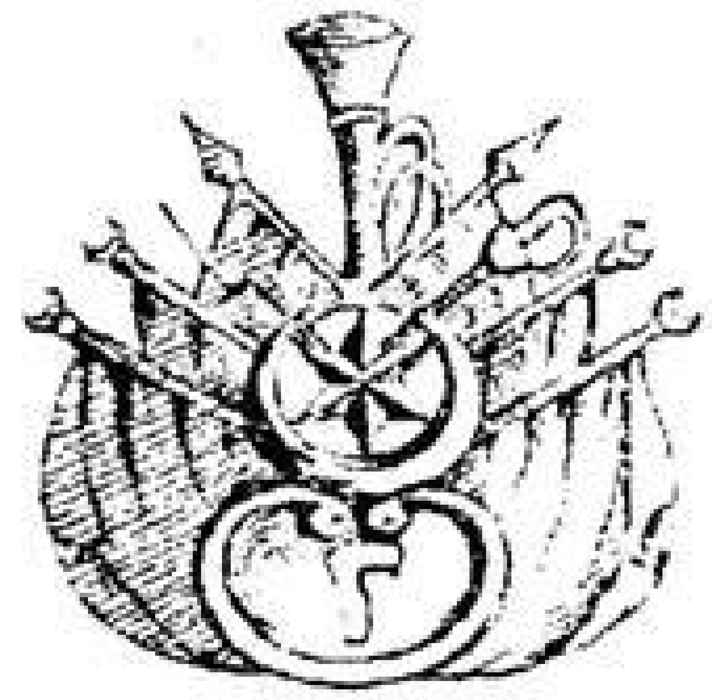
يوجد هذا الشعار المتمثّل في شكل هلال متّجها نحو اليسار تتوسّطه نجمة سداسية الأحرف في الغلاف الأمامي والخلفي للمخطوط.



كما نلاحظ في غلاف المخطوط وجود هذا الشعار والذي نجده كذلك في بعض الأعلام أو أوسمة الافتخار للملوك وشعارات النبلاء «Les armoiries» أو الزخارف المخصصة للجيش والمستعملة خلال القرن التاسع عشر. وفي ما يلي تقديم لبعض هذه المواضع:

أولا: يوجد موضع النجمة السداسية والهلال في اللوحات القديمة من سلاح الفرسان والمشاة كالتي تتمثّل في الصورة التالية(12):

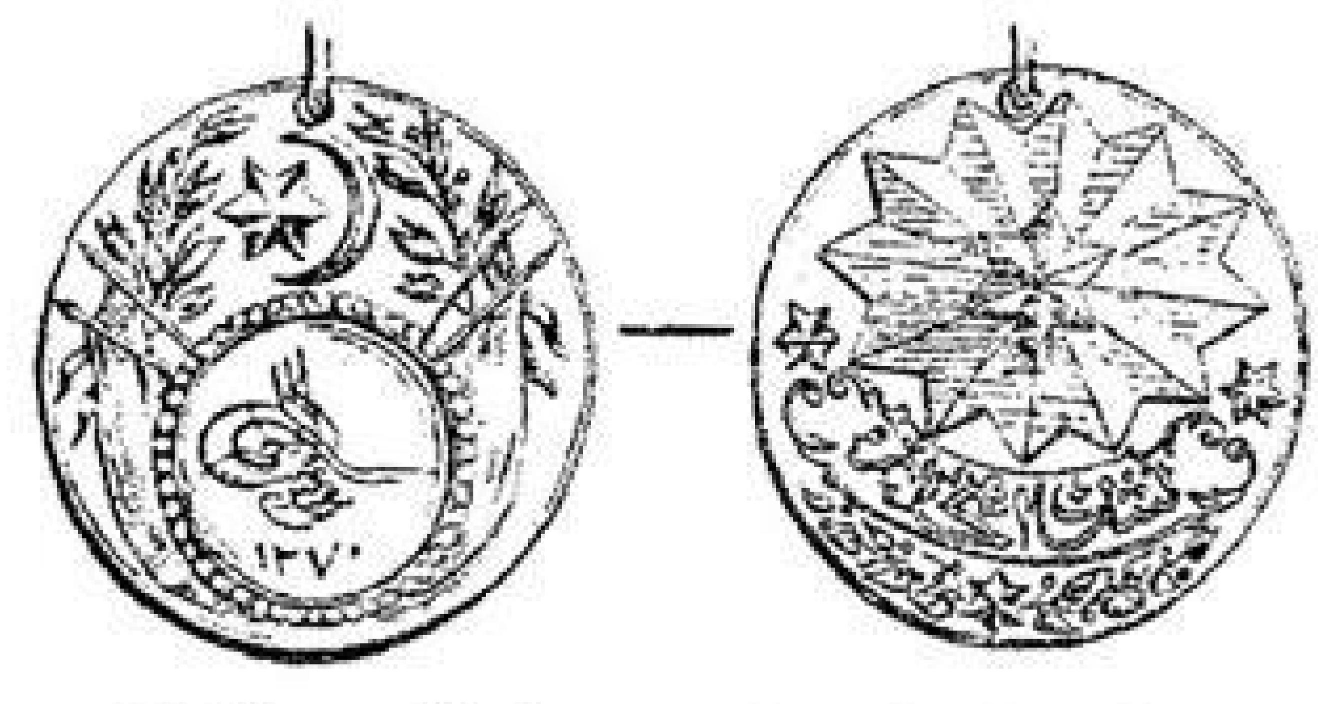




وقد وردت مواضع شعار النجمة السداسية في شكل شاشية من النحاس تحتوي على زخارف عسكرية وتكون وظيفتها تحديد رتب المشاة.

ثانيا: يوجد هذا الشعار في الافتخار العسكري

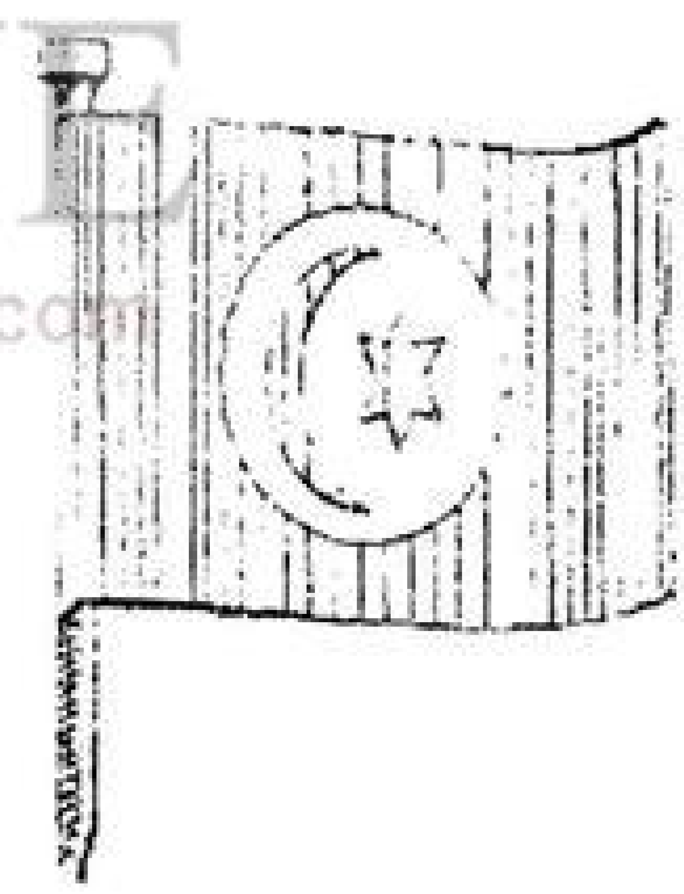
التركي لسنة 1854 الذي يعتبر وسام استحقاق لقيمة عسكرية في شكل ميدالية كانت مخصّصة لقوات الإمبراطورية.



Iftikhar militaire turc de 1854 (1270)

افتخار عسكري تركي لسنة (1270هـ)(13)

ثالثا: نجد هذا الشعار في العلم التونسي في عهدي الحسين باي وأحمد باي، وأفادنا ظباط المتحف العسكري بباردو أن هذا العلم يشير إلى المشاة.



العلم التونسي في عهدي حسين باي وأحمد باي(14)

تخص كل هذه الشعارات التي قدّمناها عناصر فرقة المشاة من الجيش التونسي، وكما رأينا أن جلّها استُعمل في شكل زخارف مستوحاة من النظام العسكري التركي، حيث أن المواضع التي اعتمدت عليها هذه الزخارف مثّلت رتب الجيش النظامي اقتداءً بالطريقة العثمانية في تسمية هذه الرتب العسكرية، فنلاحظ أن بروز الشعار في كل منها يدل عادة على رتبة شرفية للضابط العسكري كوسام الافتخار، والذي يخص أفراد الجيش النظامي والمنتمين إلى رتبة المشاة الخاصة بالمشير أحمد باي والمشير الصادق باي، وبالتالي يمكننا اعتبار أن هذا الشعار هو خير دليل لتحديد الفترة الزمنية نسبيا واحتمال انتساب هذا المخطوط المجهول إلى مدرسة الضبّاط العسكريين التي تعتبر أوّل نواة لتعليم الموسيقى والتدوين الموسيقي في تونس.

كما يمكننا في الأخير أن نطرح فرضية انتماء المخطوط إلى فترة الصادق باي (1859 - 1881)، من خلال ما رأيناه من شعارات الرتب العسكرية للجيش النظامي أو من خلال المعلومات المتعلّقة بمحتواه والتي تعتبر في مجملها غير كافية لتحديد تاريخ زمني مضبوط يمكن أن يساعدنا على معرفة دقيقة لأوّل التراقيم الموسيقية التي اهتمّت بالمالوف التونسي خلال القرن التاسع عشر. ويعتبر بحثنا أوّل الدراسات المهتمّة بهذه المسألة وهو يمثّل محاولة نتائجها نسبية نظرا لعدم توفّر المعطيات أو الأدلّة الكافية.

III. التعريف بمخطوط «غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء»:

1. وصف المخطوط

يعتبر مخطوط «غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» من أقدم المخطوطات الموسيقية التي تمّ اكتشافها في الموسيقى التونسية، ويعود تاريخه إلى سنة 1872. وحسب محتوى المخطوط، نلاحظ وجود اسم المؤلّف «الحاج علي بن عبد ربه الفداوي» في بعض المواضع في خاتمة النوبة، وقد طُبع في شكل كتاب صدر عن وزارة الثقافة سنة 1998.

وهذا الكتاب «هو نسخة مصوّرة بالألوان عن المخطوط الأصلي، ويضم تدوين النصوص الشعرية

لنوبات المالوف التونسي الثلاث عشر، مضافا إليها مجموعة هامة من نصوص الموشحات والأشغال والقصائد، مع الإشارة إلى الطبوع الملحّنة فيها»(15). إلا أنه لم يتم تحقيقه من قبل الباحثين الموسيقيين، بل تم وصفه والتطرّق إلى محتواه واستعماله في بعض الدراسات المقارنة.

أ. المقاسات وترتيب الصفحات

صُوّر المخطوط في شكل كتاب كبير الحجم في مقاس 30/18.7 صنتيمتر، غلافه أزرق سميك، يحتوي على 357 صفحة مرقّمة باللون الأحمر. وقد كُتب النصّ باللون البني بخط مغربي(16) منقوط وغير معرب، وخصّصت العناوين والفواصل بخط أحمر اللون. «وقد ورد تحت عنوان (في فن الموسيقى) باستعمال الخط الكوفي، يليه تحته (سفاين المالوف التونسي) بالخط المغربي»(17). يبدأ المخطوط بمقدمة للفارابي يتحدّث فيها عن الموسيقى وأصلها اليوناني وعن الطبائع ومعرفتها ومعرفة ما يحرّك كل طبيعة من الطبوع، وكذلك ذكر الطبوع وأصولها وفروعها، إضافة إلى باب في الصوت الحسن.

طريقة الكتابة	كيفية القراءة
استبـتاح	استفتاح
الدفيقة	الدقيقة

ووردت بعض الكلمات يُنطق بها باللهجة التونسية مثل: «الخدمة به» ويقصد بها «العمل به، «محلول» أي بسرعة بطيئة، «معجّل» سريع.

IV. تحليل بشرف نيرز من خلال المخطوطي:

يمثّل البشرف قالبا موسيقيا أليا من أصل تركي، يتكوّن في تونس من جزأين، يكون الجزء الأول على وزن 4/4 والجزء الثاني يسمّى حربي بدليل إيقاعي 8/6. كما يمثّل النيرز من الطبوع التونسية المشتقّة من طبع الحسين له خصائص لحنية سندرسها من خلال التحليل الذي سنعتمده.

قبل أن نشرع في التحليل يجب علينا أن ندرس طبقة هذا البشرف التي تتمثّل في نيرز على درجة الكردان. فعندما نتفحّص مقدّمة مخطوط "غاية السرور والمنى" نتبيّن الطبقات التي ترتكز عليها الطبوع التونسية إضافة إلى بعض درجات ارتكاز فروعها. وبالتالي فطبع النيرز هو فرع من فروع طبع الحسين الذي يتميّز بالاعتماد على الدرجة التي تسبق درجة الارتكاز. وعلاوة على ذلك، فإن طبع الحسين (كما هو موجود في هذا الرسم) يرتكز على درجة الحسيني، في حين أن النيرز يرتكز على درجة جواب الحسيني. وفي هذه الحالة يكون توظيف الآلات الموسيقية مهمّا جدا من حيث طريقة الأداء، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالآلات الهوائيّة للفرقة النحاسية، حيث تكون هذه الطبقة لآلة محوّلة(18) خصّصت لها هذه النوتة الموسيقية.

وبعرضنا لمختلف الآلات الهوائيّة للفرقة العسكرية، نرجّح أن تكون هذه النوتة مخصّصة لآلة «Clarinette en La» (كلارينات لا) التي تعتمد مسافة الثلاثية الصغيرة النازلة (في هذه الحالة تكون مسافة الثلاثية بين درجتي الكردان والحسيني. كما يمكن أن نعتبر في نفس السياق كذلك أن هذه النوتة مخصّصة لآلتي «Clarinette alto en mi bémol» أو«Saxophone alto en mi bémol» (آلتي كلارينات أوسط مي ووساكسفون أوسط مي) لاعتمادهما نظام تحويل بسداسية كبيرة نازلة يمكن أن تنطبق على بشرف نيرز من حيث المسافة اللحنية الفاصلة بين درجتي جواب الحسيني والكردان.

1. بشرف نيرز في المخطوط المجهول

أ. طبقة النص الموسيقي

ورد بشراف نيرز في المخطوط المجهول بطبقة صوتية ترتكز على درجة «الدو» وتعتمد على ثلاثة علامات دلالية للخفض بنصف بعد لوني لكل من درجة «السي» و«المي» و«اللا»، أي أن السلّم المعتمد في هذه الصيغة على الطبقة التالية:



ب. التحليل الهيكلي

سنقوم في تحليلنا الهيكلي على تقسيم النص الموسيقي إلى أجزاء حسب الفكرة الرئيسية قصد استخراج بنية لحنية للقالب الموسيقي، وفي مرحلة ثانية، سنقوم باستخراج الجمل الرئيسية المكونة لكل جزء وتحليلها تحليلا استبداليا لمعرفة أهم الخصائص اللحنية والإيقاعية لطبع النيرز في هذا المخطوط، ويمثّل هذا الجدول التقسيم الهيكلي لبشرف نيرز:

الجزء	الدليل الإيقاعي	عدد المقايس
A	C	1← 35 (35 مقياس)
B	6/8	36← 112 (77 مقياس)
C	6/8	113← 196 (84 مقياس)

2. بشراف حسين نيرز في مخطوط «غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء»

أ- طبقة النص الموسيقي

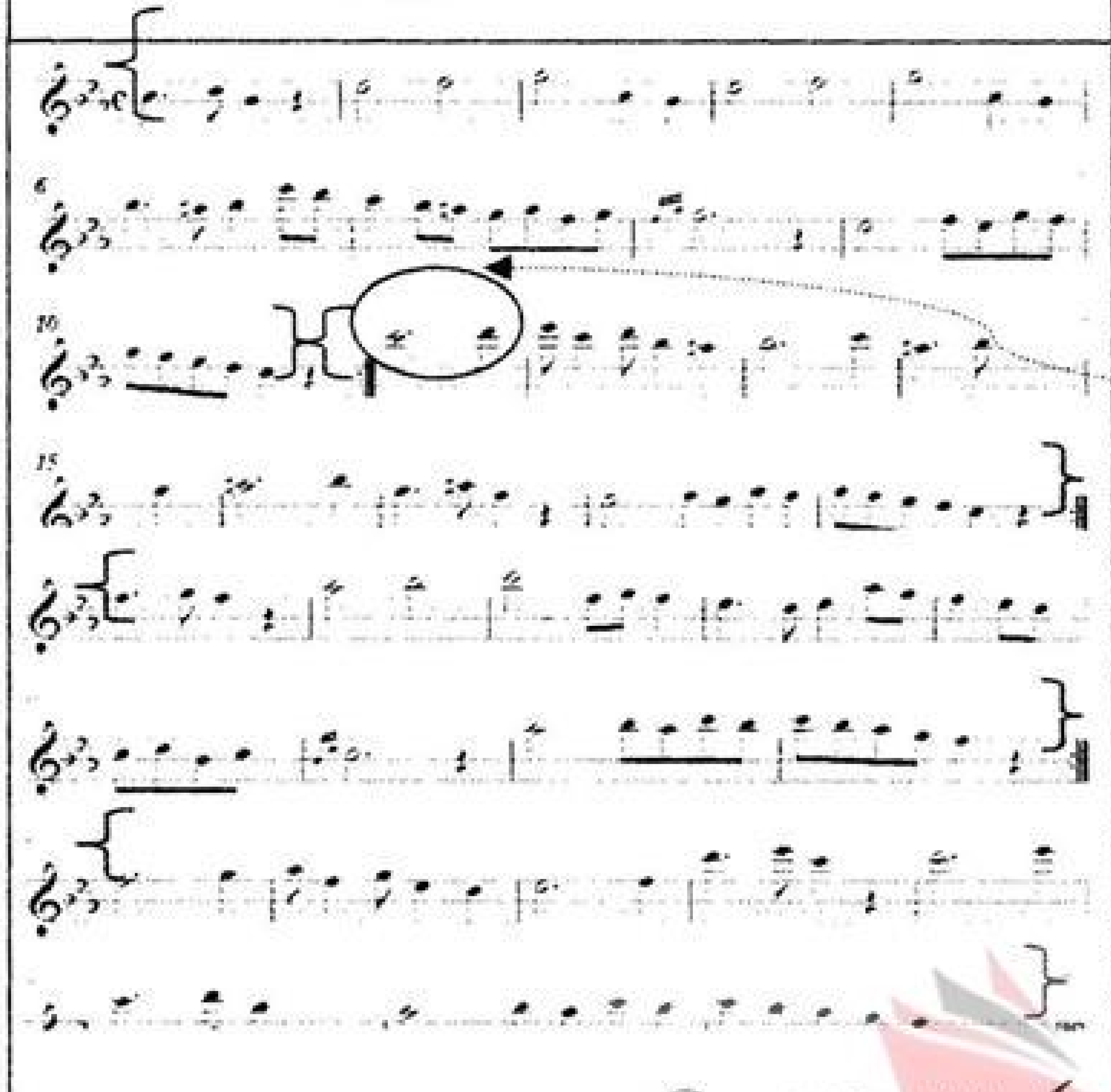


يعتمد بشراف حسين نيرز في هذا المخطوط الطبقة الأصلية للحسين نيرز على درجة «لا» كما ورد في الجزء المخصص لتقديم الطبوع التونسية في مقدمة المخطوط.

ب. التحليل الهيكلي

يكون تقسيم بشراف النيرز حسب التدوين الموجود في المخطوط على النحو التالي:

الجزء	الدليل الإيقاعي	عدد المقايس
A	C	1 ← 34 (34 مقياس)
B	8/6	35 ← 112 (78 مقياس)
C	8/6	113 ← 196 (84 مقياس)

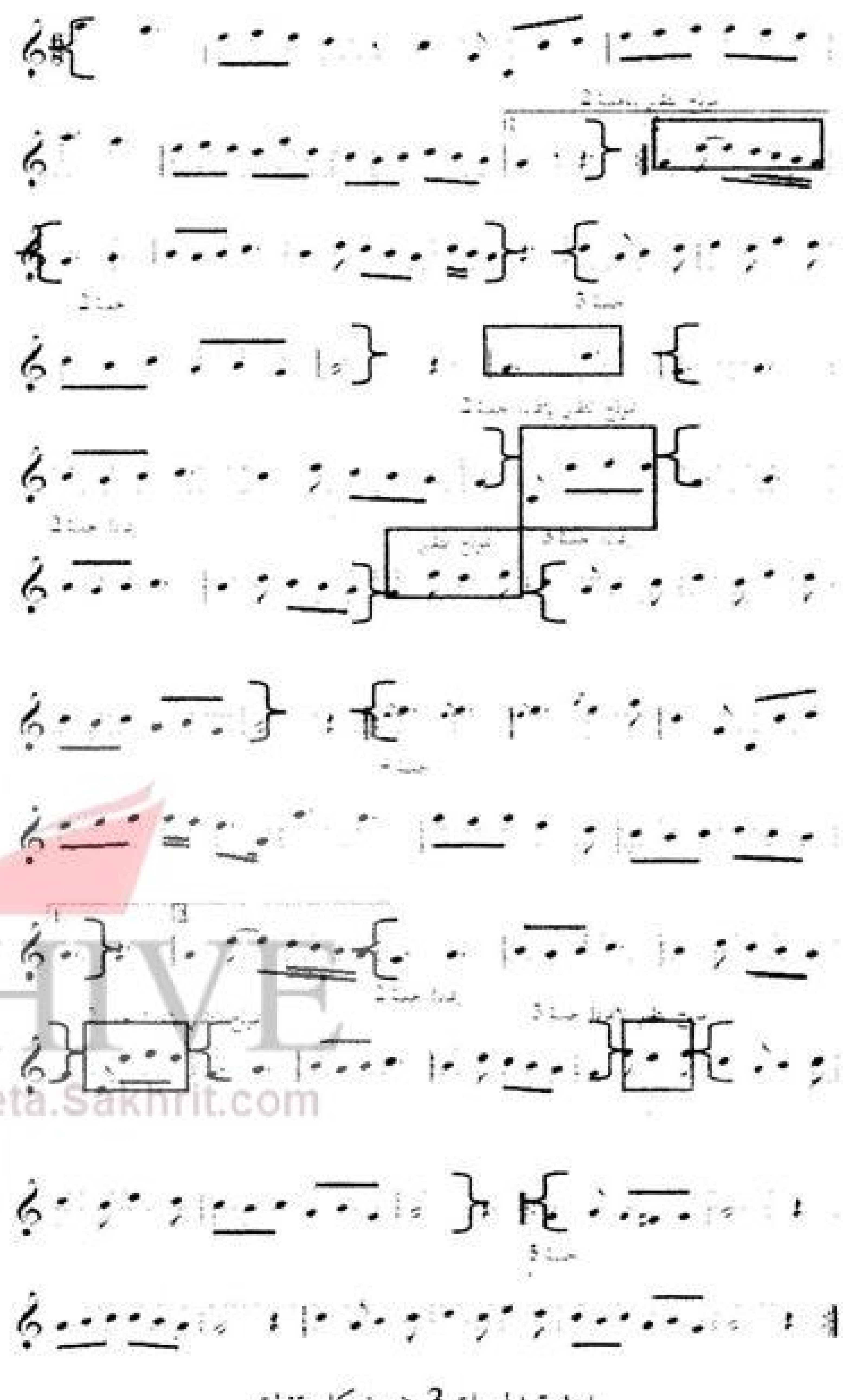
<table>
<tr><th>مخطوط "غاية السرور والمنى"</th><th>مخطوط النصف الثاني من القرن 19</th></tr>
<tr><td>❖ الجزء A:
الجملة 1</td><td>❖ الجزء A:
الجملة 1</td></tr>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td>✔ الدليل الإيقاعي: C
✔ الطبقة: نيروز لا
✔ طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجملة 1 في بنية لحنية غير رباعية في حين تكون الجمل الثلاث الباقية في بنية لحنية رباعية، تكوّن في مرّة العقود التالية:
<u>نيرز على درجة اللا</u>. <u>نيرز على درجة اللا</u>. <u>نوى ري</u>. <u>نوى ري</u>.</td><td>✔ الدليل الإيقاعي: C
✔ الطبقة: نيروز دو (مصوّر كما رأينا في التحليل ومخصّص لآلتي Saxophone alto و Clarinette en la) أو مخصص لآلة Clarinette en Mi b.
✔ طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجملة 1 في بنية لحنية غير رباعية في حين تكون الجمل الثلاث الباقية في بنية لحنية رباعية، تكوّن في مرّة العقود التالية:
<u>نيرز على درجة الدو</u>. <u>نيرز على درجة الدو</u>. <u>نوى فا</u>. <u>نوى فا</u>.</td></tr>
</table>

تتميّز بداية بشرف نيرز بالنسبة للنسختين بتطابق على مستوى التركيبة الايقاعية واللحنية ومن حيث وظيفة الجمل اللحنية المعتمدة، غير أن الاختلاف بينهما يكون في طبقة النص من خلال ما نلاحظه في المخطوطين بوجود طبقتين مختلفتين، الأولى تميّز بها مخطوط النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو نيرز على درجة الدو وهي الطبقة التي قد تكون مصوّرة لآلتي Saxophone alto (ساكسفون أوسط) و Clarinette en la (كلارينات لا بيمول)، في حين تكون طبقة نفس البشرف في مخطوط «غاية السرور والمنى» مؤدّاة على درجة اللا، وهذا ما يبيّن تنوّع الكتابة وتناول القالب الموسيقي الواحد بمختلف آلات الفرقة الهوائية.

مخطوط "غاية السرور والمنى"

❖ الجزء *B*:

الجملة 1



إعادة الجملة 3 في شكل قفلة

✔ الدليل الإيقاعي: *C*

✔ الطبقة: نيروز لا

✔ طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجمل في بنية لحنية رباعية، تكوّن في كل مرّة إما عقد **نيرز على درجة اللا**. أو عقد **رصد الذيل صول**.

مخطوط النصف الثاني من القرن 19

❖ الجزء *B*:

الجملة 1



إعادة الجملة 3 في القفلة

✔ الدليل الإيقاعي: *C*

✔ الطبقة: نيروز دو (مصوّر كما رأينا في التحليل ومخصّص لآلتي Saxophone alto, Clarinette en la أو مخصص لآلة Clarinette en Mi b.

✓ طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجمل في بنية لحنية رباعية، تكوّن في مرّة إما عقد **نيروز على درجة اللا**، أو عقد **رصد الذيل صول**.	

من خلال هذا الجدول المقارن نلاحظ وجود اختلاف بسيط في التركيبة اللحنية للجزء B من حيث إضافة جملة رقم 4 و'4 في محتوى مخطوط النصف الثاني من القرن التاسع العشر. في حين يبقى اعتماد نفس التمشي اللحني والايقاعي ثابتا في هذا الجزء من خلال تطابق المسارات اللحنية، وبالتالي الاحتفاظ بنفس الوظائف اللحنية لكل جملة.

مخطوط "غاية السرور والمنى"	مخطوط النصف الثاني من القرن 19
❖ الجزء C: الجملة 1  ✓ الدليل الإيقاعي: C ✓ الطبقة: نيروز لا	❖ الجزء C: الجملة 1 

الدليل الإيقاعي: C الطبقة: نيروز لا طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجمل في بنية لحنية رباعية، تكوّن في كل مرّة إما عقد **نيرز على درجة اللا**. أو عقد **رصد الذيل صول**. أو عقد **محير عراق ري**.	الدليل الإيقاعي: C الطبقة: نيروز دو (مصوّر كما رأينا في التحليل ومخصّص لآلتي Saxophone alto و Clarinette en laأو مخصص لآلة Clarinette en Mi b. طبيعة الجمل اللحنية: وردت الجمل في بنية لحنية رباعية، تكوّن في كل مرّة إما عقد **نيرز على درجة الدو**. أو عقد **رصد الذيل على درجة سي بيمول**. أو عقد **محير عراق فا**.

تعتمد النسختان نفس الجمل اللحنية والخلايا الإيقاعية، كما تعتمد نفس المسارات اللحنية لكلّ جملة، وبالتالي لا يوجد اختلاف بينهما إلا في بعض مواضع علامات الإعادة لبعض الجمل. فكلا المخطوطين يستعمل نفس التركيبة التي يختصّ بها هذا الجزء الأخير من البشرف. أهم ملاحظة يمكن استخلاصها من خلال هذين النموذجين هي اختلاف في طبقة طبع النيرز التي رأينا أنها تختلف في النص المكتوب من آلة إلى أخرى حسب خصائصها.

أما من حيث خصائص الكتابة الموسيقية فإنها وردت بمجال صوتي يمتدّ بين الطبقة الصوتية المتوسّطة (médium) والطبقة الصوتية الحادة (aigu)، وهذه في الواقع تعتبر طريقة كتابة المستشرقين للموسيقى العربية عموما - والتي اعتمدتها الفرق العسكريّة التي تلقّت التعليم الموسيقي الغربي - من خلال الاقتصار على تقديم الأثر الموسيقي المدوّن في شكل مقام صغير أو مقام كبير دون اعتماد أي علامات دلالية تترجم الخاصيات اللحنية للأبعاد اللحنية المشرقية. واعتبر «Fétis» أن هذه الكتابة كانت نتيجة إشكالية اختلاف تقسيم البعد اللحني بين فرضية قسمته إلى ثلاثة أجزاء متساوية وإلى أربعة أجزاء حيث يقول: «لهذا الغرض دوّن الرحالة الذين استقبلوا أنماطا لحنية مختلفة من آسيا، ومصر وإفريقيا الشمالية بالكتابة الأوروبية التي لا يمكن تدوينها باستعمال العلامات التحويلية، وذلك باقتصارهم على تقديمها في شكل مقامات صغيرة أو كبيرة»(19).

استنتاجات:

1 - من خلال تحليلنا الهيكلي وتحليل الجمل المكوّنة لبشرف نيرز كما جاء في مخطوط النصف الثاني من القرن التاسع عشر يتكوّن هذا البشرف من جزءين مختلفين في دليلهما الايقاعي: الأوّل ورد «C» والثاني جاء موزونا 6/8، لاحظنا أن بعض الجمل تتشابه في صيغتها اللحنية وشكلها وحتى في تركيبتها الايقاعية، وبالتالي كان لبعض النماذج ظهور أكثر من مرّة في مختلف الأجزاء.

ومن جانب آخر، تعرّفنا على بعض الخصائص اللحنية لطبع النيرز من حيث الانتقالات الصوتيّة التي وُظّفت والدرجات الأساسية التي تمّ التركيز عليها، فلاحظنا أهميّة الوقوف على درجة المي وهي الدرجة

المسيطرة حيث تكوّن عقد حسين، وكذلك درجة الري وهي الدرجة تحت المسيطرة حيث تكوّن عقد نوى، مع اعتماد درجة المي في شكل عقد حسين، وتبقى درجة الصول تعتبر أهم درجة يعتمد عليها طبع النيرز وهي تمثّل خاصيته الأساسية. وإضافة إلى هذه العقود المكوّنة للطبع، برزت بعض الدرجات الثانوية كدرجتي الدو والسي في شكل وقفات مؤقتة. أما من حيث التركيبة الايقاعية فلاحظنا في الجزء الأول الذي ورد بدليل إيقاعي 4/4 أن الخلايا الايقاعيّة المعتمدة تتمثّل في البيضاء والمشالة أساسا، في حين في الجزء الثاني مع تغيّر الدليل ليصبح 6/8 تتماشى التركيبة الايقاعية مع طبيعة الايقاع لتصبح متمثّلة أساسا في السوداء والمشالة.

2 - في نفس الإطار، ومن خلال تحليلنا الهيكلي وتحليلنا للجمل المكوّنة لبشرف نيرز من خلال مخطوط النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإنّ هذا البشرف يتكون من جزءين مختلفين في دليلهما الإيقاعي الأوّل ورد «C» والثاني جاء موزونا 6/8، ولاحظنا أن بعض الجمل تتشابه في صيغتها اللحنية وشكلها وحتى في تركيبتها الإيقاعية، وبالتالي كان لبعض النماذج ظهور أكثر من مرّة في مختلف الأجزاء. كما تعرّفنا على بعض الخصائص اللحنية لطبع النيرز من حيث الانتقالات الصوتيّة التي وُظّفت والدرجات الأساسية التي تمّ التركيز عليها، فنلاحظ أهميّة الوقوف على درجة السهم وهي الدرجة المسيطرة حيث تكوّن عقد حسين، وكذلك درجة الفا وهي الدرجة تحت المسيطرة حيث تكوّن عقد نوى، مع اعتماد درجة الصول شكل عقد حسين، وتبقى درجة السي بيمول تعتبر أهم درجة يعتمد عليها طبع النيرز وهي تمثّل خاصيته الأساسية. إضافة إلى هذه العقود المكوّنة للطبع، برزت بعض الدرجات الثانوية كدرجتي المي بيمول والري في شكل وقفات مؤقتة. أما من حيث التركيبة الايقاعية فلاحظنا في الجزء الأول الذي ورد بدليل إيقاعي 4/4 أن الخلايا الايقاعيّة المعتمدة تتمثّل في البيضاء والمشالة أساسا، في حين في الجزء الثاني مع تغيّر الدليل ليصبح 6/8 تتماشى التركيبة الإيقاعية مع طبيعة الإيقاع لتصبح متمثّلة أساسا في السوداء والمشالة. وبالتالي، فإنّه يمكن القول بأن بشرف نيرز هو من القوالب الموسيقية في المالوف التونسي الذي احتفظ حسب المدوّنتين بنفس الصيغة اللحنية خلال القرن التاسع عشر وإن تغيّرت الكتابة الموسيقية بتغيير الطبقة الصوتية.

ونتيجة لتحليل الأثرين، رأينا أن القالب الموسيقي حافظ على شكله الذي يتميّز به، إلا أنّنا لاحظنا الاختلاف في طريقة التدوين. فكتابة بشرف نيرز بطبقتين مختلفتين يبيّن أن الفرق العسكرية تعتمد الكتابة الموسيقية لمختلف الآلات الموسيقية، حيث أن الكتابة المخصّصة لآلة Clarinette en Mi b تختلف عن الكتابة المخصّصة لآلة Flute أو Trompette وبالتالي تختلف عن الآلات الأخرى. ولهذا فإن التدوين بطبقات مختلفة أمر بديهي في الفرق الموسيقية النحاسية ذات الآلات المحولة للطبقة، إذ لكل آلة موسيقية طابعها الخاص وطبقتها الصوتية الخاصة بها. ومن ناحية أخرى، رأينا أن القالب الموسيقي حافظ على نفس الأجزاء المكوّنة في بشرف نيرز في المدوّنتين حيث حافظ الجزء الأول على الدليل الايقاعي C كما حافظ الجزء الثاني على الدليل الايقاعي 6/8 في شكل حربي.

وفي سياق آخر، تعتبر الكتابة الموسيقية للمالوف التونسي باعتماد التدوين الموسيقي الغربي غير مترجمة في مجملها الأبعاد اللحنية الخاصة بالنظام اللحني للطبوع التونسية، حيث يعود هذا الأمر إلى طبيعة الآلات الموسيقية النحاسية ذات الدرجات الثابتة والغربية وإلى تأثير الغزو الثقافي الأوروبي الذي لا يبالي بخصائص الموسيقى التونسية بل يعمل على

تحريفها بتنفيذ قوالب الموسيقى التونسية الكلاسيكية بآلات غريبة عن التخت الموسيقي التونسي وعن تقاليد الموسيقى التونسية عموما في تلك الفترة الزمنية. إلا أننا نتساءل في جانب تحليلي موسيقولوجي عن صيغة هذا البشرف مقارنة بما يوجد ويُتداول في عصرنا هذا، وهل حافظ هذا البشرف أو غيره من البشارف التي وجدت في المخطوطات الموسيقية للقرن التاسع عشر على نفس الشكل أو التركيبة اللحنية؟ وما هي أهم العوامل التي ساهمت في اختلاف نسخ قوالب الموسيقى الكلاسيكية التونسية؟

المصادر والمراجع :

- الأصرم، محمد، شذرات متفرقة في الموسيقى التونسية، تحقيق فتحي زغندة، وزارة الثقافة، تونس، الدار العربية للكتاب، 2001، 164ص.
- بن عبد الجليل، عبد العزيز، مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، سلسلة عالم المعرفة، عدد 65، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، مطابع الرسالة، رجب/ شعبان 1403 هـ/ مايو (أيار) 1983 م، 260 ص.
- دفتر عدد 3408، إحصاء للمعدّات والأدوات الموجودة لدى حراس باردو، تونس، الأرشيف الوطني، ربيع الثاني 1282ه/ سبتمبر 1865م.
- زوينخ، حياة، الموسيقى العسكرية التونسية من عهد البايات إلى اليوم، تونس، المعهد العالي للموسيقى، رسالة ختم الدروس الجامعية، 2003 - 2004، 172ص.
- الشنوفي، علي، أضواء تاريخية على مكتب المهندسين ومكتب الحرب بباردو، وزارة الدفاع الوطني، إدارة العمل الاجتماعي والإعلام والثقافة، جويلية 2001، 123 - 182ص.
- الشيباني، بنلغيث، الجيش التونسي في عهد محمد الصادق باي (1859 - 1882)، تقديم عبد الجليل التميمي، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات التميمي للبحث العلمي والمعلومات وكلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة صفاقس)، 1995، 283ص.
- علولو، مصطفى، تحقيق مخطوط قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء لمحمود السيالة القادري الصفاقسي وتحليل النظريات الموسيقية الواردة في النص، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شهادة التعمق في البحث، 1985، 435ص.
- قريعة، محمد الأسعد، :مقدمة «كتاب مجموع في فن الموسيقى» للحاج علي بن عبد ربه الفداوي»، دراسات أندلسية، تونس، المطبعة المغاربية، 2009، ص85 - 124.
- الكعاك، عثمان، الشيخ أحمد الوافي، التحقيق والدراسة الفنية لصالح المهدي، تونس، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1982، 101ص.
- وزارة الثقافة، في فن الموسيقى سفاين المالوف التونسي: غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء، جمع وتدوين المدرسة الحربية 1872، تونس، الدار العربية للكتاب، 2005، 477ص.
- CHELBI , Mustapha, La musique en tunisie, Tunis, Edition Finizi, 2002, 157p.
- ERLANGER, Rodolphe D', La musique arabe, vol. 5, Paris, Geuthner, 2001, 426p.
- FÉTIS, François joseph, Histoire générale de la Musique, Tome II, Paris, Firmin Didot frères, 1869.p. 421.
- HUGON, Henri, Les emblèmes des Beys de Tunis « Etudes sur les signes de l'autonomie

husseinite monnaies, sesaux, étandarts armoiries, marques de dignités et de grades, décorations, médailles commémoratives militaires, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1913, 185p.
- JAMOUSSI, Habib, Juifs et Chrétiens en Tunisie au 19éme siècle : essai d'une étude socio- culturelle des communautés non-musulmanes (1815-1881), Sfax, Amal édition, 2010, 500p.
- LAFFONT, Robert, Dictionnaire Encyclopédie De La Musique, Grande Bretagne, Université d'Oxford, BOUQUINS, Tome II, Avril 1993, 1171p.
- ROUANET, Jule, « La musique arabe », Encyclopédie de Lavignac, t.V, Paris, Delagrave, 1922, p 2676- 2944.
- SALVADOR-DANIEL, Francisco, La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Alger, Adolphe Jourdan, 1879, 181p.
- SHILOAH, Amnon, La musique dans le Monde de l'Islam : une étude socio- culturelle, Paris, Fayard, Avril 2002, 405p.

الهوامش والإحالات :

1) voir : SHILOAH, Amnon, La musique dans le Monde de l'Islam : une étude socio-culturelle, Paris, Fayard, Avril 2002, p.231.

2) الشيباني، بنلغيث، الجيش التونسي في عهد محمد الصادق باي (1859 – 1882)، تقديم عبد الجليل التميمي، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات التميمي للبحث العلمي والمعلومات وكلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة صفاقس)، 1995، ص 49.

3) الجيش التونسي، وزارة الدفاع الوطني، تونس، دار الكتب الوطنية، 1996، ص68.

4) نفس المصدر، ص125.

5) الشنوفي، علي، أضواء تاريخية على مكتب المهندسين ومكتب الحرب بباردو، تونس، وزارة الدفاع الوطني، إدارة العمل الاجتماعي والإعلام والثقافة، جويلية 2001، ص123.

6) عبد المولى، محمود، مدرسة باردو الحربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ربيع الأول 1397 هـ/ مارس 1977، ص18.

7) CHELBI, Mustapha, La musique en tunisie, Tunis, Edition Finizi, 2002, p21.
« Après les Husaynides se crée un veritable musique militaire, on introduit le solfège e la notation, on fait appel à des professeurs italiens, Ahmed Bey (1837-1855) fait appel à Verdi qui collabore avec Chaykh Lasram pour composer des marches militaires. A la fin de XIX ème siècle, on crée en Tunisie, des fanfares locales inspirées des fanfares franco-italiennes.»

8) علولو، مصطفى، تحقيق مخطوط قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء لمحمود السيالة القادري الصفاقسي وتحليل النظريات الموسيقية الواردة في النص، تونس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، شهادة التعمق في البحث، 1985، ص96.

9) الخط المغربي مشتق من الخط الكوفي القديم وقد أخذ عنه أوصافه المزواة في بعض أشكاله، وكان فيه عدّة أنواع أهمها الخط القيرواني والأندلسي والقرطبي الذي له سمة التقويس في أشكاله بعكس الخط القيرواني الذي كانت حروفه مستطيلة ومزواة ومن الخط الأندلسي تكوّن الخط بالمغرب الأقصى والجزائر وتونس.
أما الخطوط المغربية فنجد لها ستّ تسميات أهمها: المغربي، المغربي الأندلسي، المغربي التونسي، المغربي التونسي المتأخر. راجع:
– الخماسي، محمد الأمين، الإبداع في الخط العربي، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، دار نقوش عربية

للنشر، تونس، سبتمبر 2006، ص23.
- المجمع العربي للعلوم والفنون والآداب «بيت الحكمة»، فن الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، الطبعة الأولى، جويلية 2008، ص130 - 131.
10) الأصرم، محمد، شذرات متفرّقة في الموسيقى التونسية، تحقيق فتحي زغندة، سلسلة أمهات التونسية، الدار العربية للكتاب، تونس، 2001، ص18.
11) أنظر:
الناجي، الأمجد، «الخط المغربي واللوحة المفقودة»، المخطوط العربي وعلم المخطوطات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 33، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، 1994، ص90 - 91.
12) قمنا بأخذ هذه الصورة من كتاب:
HUGON, Henri, Les emblèmes des Beys de Tunis « Etudes sur les signes de l'autonomie husseinite monnaies, sesaux, étandarts armoiries, marques de dignités et de grades, décorations, médailles commémoratives militaires, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1913, p90.
13) HUGON, Henri, Op.cit. p163.
14) HUGON, Henri, Op.cit. p56.
15) قريعة، محمد الأسعد، مقدمة «كتاب مجموع في فن الموسيقى» للحاج علي بن عبد ربه الفداوي»، دراسات أندلسية، تونس، المطبعة المغاربية، 2009، ص85.
16) اعتماد نفس الخط المغربي المستعمل في مخطوط النصف الثاني من القرن التاسع عشر.
17) قريعة، محمد الأسعد، المرجع السابق، ص 86.
18) الآلة المحولة « instrument transpositeur » هي الآلة التي لا ينطبق عليها الصوت.... راجع:
Laffont, ROBERT. op.cit. p1074-1075.
19) FETIS, Joseph François, op.cit. p.74.
«C'est pour cela que les voyageurs qui ont recueilli des mélodies en Asie, en Egypte et dans l'Afrique septentrionale, les ont notées à l'européenne, ce qui ne peut se faire sans en altérer le caractère, soit en les transformant en mode mineur, ou en préférant le majeur.»

تــــداعيـــــات

إليكم الآن قطعة موسيقية صامتة ؟!

عبد المجيد الساحلي/ جامعي و باحث في التراث، تونس

■ كثيرا ما ينساب همسا حالما وقولا ناعما صوتُ مذيعة الإرسال عبر مصدح المذياع الساحر للإعلان عن موعد بثّ قطعة موسيقية صامتة عبر أمواج الأثير : «إليكم الآن قطعة موسيقية صامتة»، فمثل تلك الجملة التقديمية تندرج في صلب الخطأ الشائع الذي مازال يلاحقه الصواب الضائع، وما ضاع حق وراءه طالب. ذلك أن الموسيقى لا ولن (الزمخشرية) تكون صامتة وإنّما هي صائتة

أولا تكـــــون !

فالصمت في حدّ ذاته (نوتة موسيقية) كما يقول الأديب الراحل سمير العيادي في كتابه الأول «صخب الصمت»، أو كما كتب الشاعر نورالدين صمود في مقاله الأسبوعي الذي كان يُنشَرُ كلَّ يوم أحد في جريدة الشروق اليومية بعنوان طريف «الهمس الصاخب».

على أن ذلك الخطأ الشائع مازال ذائع الصيت في الحوارات التلفزية أوالإذاعية أو الكتابات الصحفية في مختلف الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات الدورية. كذلك الشأن بالنسبة إلى المنشورات الصحفية الصادرة باللغة الفرنسية وقد كانت تصدر بترجمة غاية في الإسفاف والضحالة حيث كان المرحوم محمد الصالح القرمادي يصفها بحرفين : إما تع فر (تعبير فرنسي) أوتر فر (تركيب فرنسي) ويطلقها على كل نصّ منقول عن الفرنسية نحوالعربية فيقول متهكما ترجمة موطاموطية (Mot à Mot).

على أن الأمانة العلمية تُحتّم تبرير ذلك الخطأ الشائع بالعودة إلى الجذور التاريخية في الحضارة العربية.

الشاعر الفحل سيد القبيلة :

فقد أتى حين من الدهر كان العرب يُقدّسون الشعر ويعتبرون الشاعر هوسيد القبيلة ويصفونه بالفحل وهي الصفة التي لا تطلق إطلاقا على أي مبدع من المبدعين الأفذاذ مثل الرسام أو الملحّن أو الممثل أو المخرج المسرحي أو السينمائي أوالتلفزي.

وتحدثنا كتب السيرة أن الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم قد اتخذ من الشاعر حسان ابن ثابت شاعره المفضّل وكان أهداه إحدى الجاريتين القبطيتين وهي سيرين، فيما تزوج الرسول شقيقتها ماريا.

كما أن الشاعرة المخضرمة الخنساء قد بادرت برثاء أخيها صخر في غياب الشاعر الفحل :

يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الفَجْرِ صَخْـــرًا
وَ أَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْــسِ

وَلَوْلَا كَثْرَةُ البَاكِينَ حَــــولِي

عَلَى إِخوَانِهِـمْ لَقَتَلْـتُ نَفسِي

وقد تواصلت صناعة الشعر مُزدهرة كما أكد ذلك العلامة عبد الرحمان ابن خلدون من خلال سوق عكاظ والمعلقات السبع في شرح للزوزني لعلّ أبرزها معلقةُ طرفة ابن العبد حَيثُ يقول :

لِخَـــولَةَ أَطْلَالٌ بِبُـــرْقَةِ ثَهْمَدِ

تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَامُ مَا كُنتَ جَاهِلاً

وَيَأْتِيكَ بِالأَخبَارِ مَنْ لَمْ تُــزَوِّدِ

وإذا كان طرفة تغزل بحبيبته خولة فإن امرأ القيس تغنّى بجمال عُنيزَةَ في واقعة دارة جلجل في حين هام عنترةُ العبسيُّ وجدا وفاض صبابة بحبيبته عَبلَةَ فقال :

هل غادرَ الشعراءُ مِن متردم
أَمْ هل عرفت الدار بعد توَهُّمِ

يا دارَ عبلةَ بالجِوارِ تكلَّمِي
وعِمِي صَبَاحاً دَارَ عبلةَ واسْلَمِي

وقد تطول القائمة الاسمية للشعراء العرب من الشنفري في العصر الجاهلي إلى نزار قباني في العصر الحديث مرورا بالشعراء في العهد الأموي والعباسي والأندلسي مع ابن زيدون وحبيبته ولادة.

وقد ازدادت تلكم القصائد العصماء رواجا وألقا وإشعاعا بفضل صناعة الألحان فاشتهرت قصيدة ابن زيدون وطالعها :

أَضْحَى التَّنَائِي بديلاً مِنْ تدانينا
ونَابَ عَنْ طيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا

وقد لحنها الفنّانُ المغربي أحمد البيضاوي، فيما حقق نزار قباني الرقم القياسي في تلحين قصائده من طرف محمد عبد الوهاب (أيظن) أومحمد الموجي في (رسالة من تحت الماء)، (قارئة الفنجان) أوكاظم الساهر في (زيديني عشقا زيديني) فضلا عن التونسيين مثل الشاذلي أنور وقصيدة (اغضب كما تشاء)، وقصيدة (إذا مرّ يومٌ ولم أتذكر) بصوت توفيق الناصر.

وحظي الشاعر الفلسطيني سميح القاسم بلحن الفنان اللبناني مرسال خليفة الذي أدّى قصيدته : منتصب القامة أمشي.

أما بالنسبة إلى بلادنا فإن عدد كبيرا من الشعراء تداول الملحنون على تلحين قصائدهم مثل جلال الدين النقاش صاحب النشيد الرسمي السابق «ألاَ خَلِّدي» لحن زرياب، ومحمد سعادة في لحن لقصيدة «رباه» للشاعر سحنون مُختار، أوعبد المجيد بن جدو في رائعة «بني وطني» لحن الشاذلي أنور وأداء الراحلة عُلية، ونور الدين صمود وقصيدة «حبيبتي زنجية» لحن وغناء علي الرياحي أوالمرحوم جعفر ماجد وقصيدة «الساحرة» لحن محمد رضا وغناء عُلية، فضلا عن الزجالين من كتاب الشعر الغنائي الملحون أو الممحون كما يقول نورالدين صمود في مقالاته الأسبوعية بجريدة الشروق، وأخص بالذكر منهم المرحوم عبد العزيز الحاج طيب وأغنيته «تسألني ما تسألنيش» لحن محمد

التركي وغناء نعمة، والمرحوم حمادي الباجي وأغنيته «يا طير تعديت منين» لحن قَدّور الصرارفي وغناء نعمة، والمرحوم أحمد خيرالدين وأغنيته «ياهاجرة» لحن وغناء هناء راشد، والمرحوم الهادي ذهب والد الأديبة نافلة ذهب وأغنية «كيف دار كاس الحب» لحن خميس ترنان وغناء صليحة التي غنّت أيضا من شعر المرحوم محمد المرزوقي «عيون سود» لحن خميس ترنان الذي لحّن أيضا من كلمات محمد المرزوقي أغنية «غزالي نفر» أداء عُلية ثم أعادتها سنية مبارك، فضلا عن الزجّال محمد المولدي شُهر رضا الخويني الذي لَحَّن له علي شلغم أغنية «سلّم عليَّ وغاب» أداء المرحوم مصطفى الشرفي، وأغنية «من غير سبب تفارقني» لحن وغناء المرحوم أحمد القلعي ومسك الختام مع الراحل سالم بوذينة رائد الشعر الشعبي في الجنوب التونسي والحضري بالعاصمة وهو رائد المباريات الشعرية بالعامية في محافل الأعراس مصحوبا بعصاه التي كان يوقع بها موازين ملزوماته.

الانصهار والمصاهرة :

وبقدر ما ازدهرت صناعة الشعر عبر العصور فإن صناعة الألحان كما كان يقول ابن سيناء لم تحظ بذلك الإشعاع لارتباطها بالمنظومة الشعرية العربية ذلك أن الملحنين كانوا دوما ينتظرون الشعراء عندما تجود قريحتهم بجيّد القريض فلا تجد ألحانا موسيقية صرفة مثل السمفونيات في المدونة الموسيقية الأوروبية لذلك عُدّت تلكم الألحان، خطأً، صامتةً (في حين أنها صائتة) وذلك بسبب خُلُوِّها من المتن الشعري والصوت البشري لذلك بقيت تلكم المقطوعات تحمل صفة الموسيقى الصامتة لأنها تُنجَزُ عزفا لا إنشادا. فما ضرّ إذن لوأطلقنا عليها صفة «المعزوفات الموسيقية» بدلا من مقطوعات صامتة، أي الألحان التي ينفذها العازفون أوالعازفات فتأتي خلوة من النص الزجلي والصوت الإنشادي، لذلك أطلق أهل الحجى والحكمة من مفكري العالم الغربي على ديوان العرب عبارة فضاء صائت «Espace sonore» فيما وصفوا الجماهير العربية بالظاهرة الصوتية «Phénomène sonore».

وهكذا ظلّت الموسيقى العربية رهينة الشعر وقريحة الشعراء إلى «أن جاء نصر الله والفتح ورأيت الناس يدخلون دين الله أفواجا» فتحققت الفتوحات الإسلامية وتفتقت على عنصرين أساسين اثنين لا ثالث لهما : الانصهار والمصاهرة.

أما العنصر الأول فهو يعني التلاقح الحضاري بين الفاتحين العرب والأمم التي اعتنقت الدين الإسلامي الحنيف من ذلك أن الفرس كانوا ينعمون في البلاطات والقصور وإيوان كسرى أنوشروان بأطيب المأكولات وأنفس الطنافس والذهب والحرير الدمقسي في حين قال الرسول الأعظم «حرم الله الذهب والحرير على ذكور أمتي حتى يخشوشنوا» لأن الترف والنعيم والعيش الرغيد قد تكون سببا في زوال الملك... ولا يبقى غير الرثاء كما فعل أبوالبقاء الرندي في رثاء الأندلس :

لِكُلِّ شَيءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ
فَلَا يُغَرُّ بِطِيـــبِ العَيشِ إِنسَانُ

هِيَ الأُمُور كَمَا شَاهَدْتَهَا دُوَلٌ
مَنْ سَرَّهُ زَمَــــنٌ سَاءَتْهُ أَزْمَانُ

لكن الفاتحين العرب وخاصة منهم أهل الثقافة قد انبهروا بالحضارة الفارسية فازدهرت حركة النقل بين بيت الحكمة في العهد العباسي في بغداد دار السلام، فتهافت العلماء المسلمون أمثال الكندي وابن سينا والفرابي والخوارزمي والبيروني لترجمة العلوم اليونانية والمآثر الفنية وحكمتها وأحكاهما فنقل ابن المقفع رائعة «بيدباء» من الهندية إلى الفارسية فالعربية تحت عنوان «كليلة ودمنة» في حين اختص

بالموسيقى أبوالنصر الفرابي الذي كان يُجِلُّ الفيلسوفَ اليوناني أرسطو«Aristote» ويلقّبه بالمعلم الأول فأتحفنا بذلك الكتاب المرجعي العظيم «الموسيقى الكبير» وأحدث السُلَّمَ الموسيقي بدرجاته، فكانت المقامات فارسية الحقول الدلالية مثل «شاه ناز» أي دلال الشاه، والدوكاه أي المقام الثاني، والسيكاه أي المقام الثالث و«الجهاركاه» وهي المقام الرابع، وِفْقَ درجاتِ الموسيقى الذي ينطلق من درجة الراست أي السطر المستقيم في اللغة الفارسية وتحول إلى رصد البلدان المغاربية بسبب تأثرها بالطبوع وأوقات إنشادها عبر النوبات التي كانت تتواصل في قصور ملوك الطوائف على مدار اليوم نهارا وليلا فكانت نوبة الذيل تُعزَفُ وتُنْشَدُ ليلا وفقا للقولة المأثورة «إذا طوالْ عليكْ الليلْ عليكْ بنوبةْ الذيلْ» وهي توازي مقام الرصد العبيدي والراست الفارسي تكريسا للقولة المأثورة «إن طال ليلك أرصد» أي رصد النجوم والكواكب في مجراتها فكانت النشرة الجوية التي ترصد هبوب الرياح والعواصف والأنواء. أما المصاهرة وهوالعنصر الثاني فقد أثمر زيجات ميمونة بين العرب والعجم انسجاما مع، «لا فضل لعربيّ على اعجمي إلاّ بالتقوى». وقد ضرب لنا مثلا رائعا في زواجه من الجارية القبطية ماريا والتي أهدى شقيقتها سيرين إلى شاعره المفضل حسان بن ثابت.

كذلك الشأن بالنسبة إلى الأخوين الأمين والمأمون، فالأول أمه عربية والثاني أمّه فارسية. وقد ازدهر بيت الحكمة في العصر العباسي من خلال مجهودات واجتهادات الفارابي والكندي وابن سيناء وأخوان الصفاء وانتقل ذلك المدّ الحضاري إلى القيروان التي احتضنت قدوم زرياب وما أدراك ما زرياب. ولئن اشتهرت عاصمة الأغالبة بذلك الصداق القيرواني الذي تحدث عنه العلامة حسن حسني عبد الوهاب والذي بعثته القيراونية أَرْوَى عند زواجها من أبي جعفر المنصور طالبة الاحتفاظ بالعصمة فإن الموسيقى حفلت بمقدم زرياب هاربا من بطش مولاه وسيّده إسحاق الموصلي بعد الحادثة التي جدّت بينهما في بلاط هارون الرّشيد، فحمل زرياب عوده الذي أضاف إليه الوتر الخامس مثلما أكد ذلك الدكتور الأسعد قريعة في دراسة قيمة نشرها بجريدة الشرق الأوسط.

واعتنى زرياب بالجارية سلاف مطربة زيادة الله الأغلبي الثالث وبعث بمدينة (المنصورة) دكاكين لإصلاح الآلات الموسيقية وصناعتها كالمعازف.

ويعود الفضل إلى زرياب العباسي (ابن نافع) في ترتيب النوبة بين سواكن ومحركات، وظلت السواكن تحاصر نوبات المالوف في مصطلح السواكن أي الصوامت جمع موسيقى صامتة أي معاقة مثل الصم والبكم.

لكن تلك الصوامت أي ذلك اللحن الذي صِيغَ خلوا من النص الشعري والصوت البشري وقد حمل في الحضارة الفارسية مصطلحات وردت إلينا في أنماط عُرفتْ بالبشرف السماعي وقد جمعها الأمير محمد الرشيد باي، ذلك الملك الحسيني الذي تنازل عن الملك لأخيه وفضل أن يتربّع على عرش الأدب والطرب في قصره بضاحية منوبة.

ثم تولّى الوزير محمود المسعدي جمعها وأصدرها في نشرية موسيقية باللغتين العربية والفرنسية سنة 1958 أي عندما كان كاتب دولة للتربية القومية وأكمل تلكم الأسفار الموسيقية الأستاذ الشاذلي القليبي عندما تولى وزارة الثقافة غداة انبعاثها لأول مرة سنة 1961.

وكنا نخالها تركية الجذور على اعتبار أن بلادنا كانت ولايةً تركية تابعة للباب العالي العثماني وكان ذلك على الصعيد السياسي. أما في المجال الفني فإن تلكم المعزوفات الفارسية المصطلح مثل (البشرف)

أي المقدمة الافتتاحية جاءت مشحونة بالطبوع التونسية مثل رصد الذيل والمزموم والحسين والإصبعين وكانت كلها صائتة Sonore وعُدّت خطأ صامتة Muet لأنها موسيقى صرفة لا وجود في صياغتها للشعر أوالإنشاد ومازالت متداولة إلى يرم الناس هذا يفتتح بها الحفل.

مهرجان الموسيقى الآلية :

ولا أدل على ذلك من أن هذا المهرجان الجديد والذي يعرف باسم مهرجان الموسيقى الآلية والذي حظي بمحاضرة ألقاها الأستاذ كمال الفرجاني في سهرة رمضانية نظمها الزجال الكبير محمد المولدي شهر رضا الخويني بدار الثقافة المغاربية ابن خلدون في أكتوبر سنة 1995.

وممّا لا شك فيه أن ذلك المهرجان للموسيقى الآلية يتناقض مع مهرجان الجمّ الدولي للموسيقى السنفونية، ذلك أن الموسيقى الآلية توحي باستعمالها للتيار الكهربائي أوالميكانيكي أوالكهرومغناطيسي.

فالموسيقى الآلية ليست كالسحب الآلي من شباك أحد البنوك وعازفها ليس من جنس الربوت Robot.

أما الخطأ الثاني في ذلك المصطلح المهرجاني فإنه يكمن في صيغة الفرد في حين أنه يطرح في صيغة الجمع ذلك أن الموسيقى الآلية إن وجدت لا تعدوأن تكون ارتجالية للعزف الفردي Soniste ينفّذ قطعة صائتة وليست قطعة صامتة Sono في حين أن مهرجان الموسيقى الآلية، مثل مهرجان الجمّ للموسيقى السنفونية، يجمع عددا كبيرا من العازفين والعازفات على عدة آلات على اختلاف أنواعها من وتريات وهوائيات وجلديات، لذلك كان من المستحسن أن نصف تلك التظاهرة الفنية بمهرجان الموسيقى الآلية على وزن الآلات أي العازفة أوالناياتي عازف الناي، كما أشار إلى ذلك الدكتور الأسعد قريعة في رده على الدكتور محمد القرفي ومقاله المنشور بجريدة الشروق.

ومعلوم أن الارتجال الانفرادي كان ومازال موجودا حيث نصفه بالاستخبار أي أن العازف يستخبر مدى صحة دوزنة آلاته وفي الشرق يعرف ذلك الارتجال بالتقاسيم التي كانت تسبق الغناء وتوشّح الموّال. وهوما يُعرف بالهنك أي الغُنّة باللّغة التركية والرنك أي رنّة الوتر.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى الموسيقى الآلية وصوابها موسيقى آلاتية فإن مثل تلكم الأخطاء مازالت متداولة لا في الموسيقى فحسب مثل السنفونية هل هي صامتة أم صائتة وإنما في التمثيل الصامت في حين أنه إيماء والطبيعة الميتة في الرسم الساذج والسينما الصامتة، في حين أن الأمر لا يتطلب إلا العودة إلى الصرف العربي فنصرف الفعل الثلاثي عزف عازف ومعزوف، وكذلك الفعل الرباعي أومأ ومصدره إيماء بدلا من مصطلح ميم وهوفرنسي Mime. وكذلك المصطلح الساذج Naif بالنسبة إلى الرسّام العصامي Self-Made- Men ولوحته التعبيرية طبيعة ميتة Nature morte.

ومهما يكن من أمر فإن المصطلحات الخاطئة والشائعة ستشكل محورا آخر.

حياة مارغاريتو دوارتي الطّويلة السّعيدة

نص لغابرييل غارسيا ماركيز
ترجمه عن الإسبانية : وليد سليمان/كاتب، تونس

■ **تقديم:**

من النّادر أن نجد نصّا للكاتب الكولومبي العالمي الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1982 غابرييل غارسيا ماركيز لم يترجم إلى العربية. ومع ذلك، عثرت مصادفة، أثناء تصفحي لأعداد قديمة من صحيفة «البابيس» الاسبانية على قصة له لم تترجم - على حد علمي - إلى لغة الجاحظ. غير أنني أثناء قراءتي لهذه القصة التي تحمل عنوان La larga vida feliz de Margarito Duarte أو «حياة مارغاريتو دوارتي الطويلة السعيدة» (البابيس، 23 سبتمبر 1981)، خُيّل إليّ أنني سبق وأن قرأت مقاطع منها في مكان ما. وهكذا انغمست في البحث عن حل لهذا اللغز الذي كلفني أسابيع من النبش في أعمال ماركيز، وفي النهاية عثرت على قصة تشبهها كثيرا ولكنها أكثر توسعا عنوانها «القديسة» وصدرت ضمن مجموعة ماركيز القصصية الموسومة بـ «اثنتا عشرة قصة قصيرة مهاجرة» (1992) التي ترجمها إلى العربية الصديق صالح علماني.

وهكذا يمكن القول إن القصة التي نقدمها في ما يلي، هي بمثابة البذرة التي انطلق منها ماركيز لكتابة نص آخر اختار له عنوان «القديسة» وضمنه في المجلد الذي يضم أعماله القصصية الكاملة.

رأيت مارغاريتو دوارتي مجددا. لقد ظهر فجأة في أحد شوارع روما القديمة الضيقة والهادئة، ولم يفاجئني فقط بمظهره الذي لم يتغير كروماني عجوز، وإنما أيضا بعناده العبثي. في المرة الأخيرة التي رأيته فيها، قبل أكثر من عشرين عاما، كان لا يزال يحتفظ ببدلة موظفي «الأنديز» الجنائزية وبسلوكهم المراوغ. واليوم، بدت لي ردود فعله صادرة عن رجل لا ينتمي إلى أحد آخر باستثناء نفسه. وفي أعقاب ساعتين تقريبا من الذكريات المشبعة بالحنين في أحد البارات الصغيرة بتراستيفيري،

تجرأت على أن أطرح عليه السؤال الذي ظل يتأجج في داخلي:

لكن، قل لي، أين القديسة؟

إنها هنا. تنتظر.

كنا، أنا والمغني الصادح رافائيل ريبيرو سيلبا، الوحيدين القادرين على تفهم ما في الجواب من شحنة إنسانية رهيبة. لقد كنا نعرف الدراما جيدا إلى درجة أنني اعتقدت طوال سنوات عديدة أن مارغاريتو دوارتي كان الشخصية التي تبحث عن المؤلف الذي تنتظره، نحن الروائيين، طيلة حياتنا؛ وإن كنت قد اتخذت قرارا بالتهرب، فذلك لأن نهاية حكايته كانت - ومازالت- غير متوقعة ويكاد يكون من المستحيل استنباطها.

وصل مارغاريتو دوارتي إلى روما خلال صيف 1954. كانت المرة الأولى التي يغادر فيها قريته البعيدة الواقعة في «الأنديز»، ولم يكن يحتاج لقول ذلك، لكي يدرك الإنسان الأمر من أول نظرة. لقد ظهر ذات صباح في قنصلية بلده بروما، مع تلك الحقيبة المصنوعة من خشب الصنوبر الملمع التي كانت تشبه في حجمها وشكلها علبة فيولنسيل، وشرح للقنصل سبب رحلته المدهش. حينئذ هاتف القنصل صديقه، المغني الصادح الكولمبي رافائيل ريبيرو سيلبا، لكي يجد لمارغاريتو دوارتي غرفة في البنسيون الذي كنا نعيش فيه أنا وهو. هكذا تعارفنا.

في ذلك اليوم نفسه روى لنا حكايته. هو لم يتجاوز المدرسة الابتدائية، لكن ميله للآداب دفعه لتلقي تكوين ثقافي أوسع، عبر قراءته الواعية والشغوفة بعض الشيء لكل المواد المطبوعة التي تقع عليها يده.

في سن الثامنة عشر كان قد تزوج من أجمل فتاة في مقاطعته، توفيت بعد عامين، تاركة وريثة أجمل منها، ماتت بدورها بعد فترة قصيرة في سن السابعة. كان مارغاريتو متفقدا للآلات العمومية في بلديته منذ أن أنهى تعليمه الابتدائي. وقد بقي كذلك إلى أن قادته إحدى ألاعيب قدره إلى تلك الرحلة الجنونية التي من شأنها أن تغير مجرى حياته إلى الأبد. لقد بدأ كل شيء قبل وصوله إلى روما بستة أشهر، عندما كان يتعين تغيير مكان مقبرة القرية لتشييد مؤسسة. وقد قام مارغاريتو دوارتي، مثل كل سكان المنطقة، بإخراج جثث أهله من قبورها لنقلها وانتهز الفرصة لوضعها في توابيت جديدة. لقد تحولت الزوجة إلى رميم بعد مرور اثني عشر عاما، لكن الطفلة بقيت سليمة. إلى درجة أنهم عندما فتحوا التابوت فاحت رائحة الورود النضرة التي دفنوها معها. وقد سمعت الأصوات التي أعلنت عن المعجزة على الفور في أماكن بعيدة جدا من مقاطعته، وطيلة كامل الأسبوع هرع إلى القرية من الفضوليين ما لا يمكن توقعه. لم يكن هناك شك: عدم تفسخ الجسد كان دائما من أعراض القداسة الأكثر وضوحا، وحتى أسقف الأبرشية نفسه كان موافقا على ضرورة أن يصل خبر هذا الحدث إلى «الفاتيكان» لكي يعطي المجمع المقدس للطقوس حكمه. وهكذا أقيمت حملة لجمع التبرعات العامة لكي يتمكن مارغاريتو دوارتي من السفر إلى روما ويناضل في سبيل قضية لم تعد قضيته وحده، ولا تخص فقط نطاق قريته الضيق، وإنما صارت شأنا وطنيا.

أثناء سرده لحكايته، فتح مارغاريتو دوارتي القفل ثم غطاء التابوت المصنوع بإتقان والذي كان يشبه علبة فيولونسيل، وبالتالي شاركنا أنا والمغني الصادح ريبيرو سيلبا في المعجزة. لم تكن مومياء ذاوية مثل تلك التي نراها في عديد المتاحف في العالم، فقد كان يمكن الخلط بين هذه الأخيرة وبين مخلوق ظل نائما طيلة اثني عشر عاما تحت الأرض. لم يكن لها لون العسل الراكد، وكانت عيناها المفتوحتان شفافتين وحيتين، وتعطيان انطباعا لا يمكن رده بأنهما تنظران إلينا من قاع الموت. لقد ألبست الطفلة فستان عروس بكر لتكفينها، تماشيا مع تقليد قديم جدا خاص بتلك المنطقة، ووضعوا في يدها باقة ورد.

غير أن ساتان الإكليل وأزهاره الاصطناعية لم تتحمل سطوة الزمن ولم تبق بصحة جيدة مثل البشرة.

علاوة على ذلك، كان أكثر ما يثير الدهشة هو أن الشعر لم يتوقف عن النمو وكان يصل إلى قدميها. وقد حدث الأمر نفسه مع الأظافر، لكن قصّت لها بقرار حظي بإجماع القرية. ذلك أنه حتى شارحو [الكتاب المقدس] الأكثر أصولية كانوا متفقين على أنه مشهد يتعارض مع القداسة. في كل الحالات، كان مارغاريتو دوارتي يحتفظ في قنينة بالأظافر المقصوصة. في صورة لزومها كدليل إضافي على المعجزة.

كان مارغاريتو دوارتي قد بدأ مساعيه خلال الأشهر الأخيرة من نفس الصيف الملتهب والصاخب. في البداية، وجد بعض الدعم من المصالح الديبلوماسية لبلده، لكنه سرعان ما بقي تحت رحمة وحيه الذاتي. بيوس الثاني عشر، البابا في تلك الفترة، لم تصدر عنه أية إشارة تدلّ على أنه قد أخبر بالمعجزة. بل والأكثر من ذلك أن كتابة الدولة لم تردّ أبدا على الرسالة المخطوطة التي تقارب الستين صفحة التي كتبها مارغاريتو دوارتي وقدمها وسلمها بنفسه. في الصيف الموالي تخلى عن مساهمة ديبلوماسيي بلده التي لا جدوى منها وذهب وحده إلى كاستيلغاندولفو مع تابوت القديسة لكي يريها للبابا، وهو أمر كان مستحيلا لأن الحبر الأعظم لم يكن يتجول بين السياح الذين كانوا يتوافدون من جميع أنحاء العالم لرؤيته، لكنه ظهر في شرفة من البهو الداخلي، ومن هناك ألقى ست مرات الخطاب نفسه في ست لغات. ومع ذلك، لا تلك الخيبة الأولية ولا الخيبات المتعددة والقاسية التي تعرض إليها منذ ذلك الحين قد نجحت في زعزعة إرادته.

مارغاريتو دوارتي الذي لا يهزم. خلال الأسبوع الفارط بينما كنا نتحادث في حانة تراستيفيري الصغيرة، لفت انتباهي إلى أن أربعة باباوات قد توالوا منذ وصوله، مما يعني أن هناك أسبابا تجعله يعتقد أن إمكاناته، من الناحية الإحصائية، تزداد كل يوم. بعد هذا لم يعد لدي أي شك: القديس إنما هو. دون أن يدرك، ومن خلال الجثة السليمة لابنته، مضت أكثر من عشرين عاما على مارغاريتو دوارتي وهو يكافح في الحياة في سبيل قضيته العادلة للدخول في عداد القديسين.

حــبّ

إيناس العباسي/شاعرة وقاصة تونسية مقيمة في دبي

تذكرّ جيدا الصباح الذي اختار فيه ستّة منهم. ستّة طلبة فقط حظوا بفرصة دخول غرفة العمليات مع الدكتور شكري، أهم طبيب محاضر في الجامعة. رباب كانت واحدة منهم. ذاك الصباح كان الصمت سيداً اغتيل عند الساعة العاشرة بالضبط بكلمات الدكتور وهو يشرح العملية خطوة خطوة. حركات يديه شرحت أكثر من كلماته، كان ليديه حديث خاص طغى على كلماته فتابعتهما خمس أزواج من العيون باهتمام وتابعته عينا رباب بانبهار. لم تهتم بشيء سواهما، لا بتخدير المريض ولا بشكل الركبة المفتوحة ولا بالمفصل الحديدي الدقيق. كل ما اهتمت به يومها حركة يديه ومهارتهما. ركزت قليلا في الدقائق الأخيرة حين ثبت المفصل مكان المفصل الطبيعي المتآكل. اُتُخذت بحركة يديه، حتى أنها لم ترفع عينيها عنهما طيلة أربع ساعات هي عمر العملية. تابعت بدهشة تناسقهما وانسيابية حركتهما ثم مع مرورالدقائق تحولت الدهشة إلى شغف. وحين خرجوا يومها من غرفة العمليات عرفت رباب أنها وقعت في حب يديه، في حب من سيعلمها الحب والطب.

كان الحب حطابا لئيما اقتطع كل الأشجار المثمرة ولم يترك لرباب سوى شجرة واحدة مثمرة فريدة من نوعها ولسوء حظها كانت ملكاً لسواها. كان الدكتور شكري ملكاً لامرأة سواها. مثل شجرة عملاقة وُجد في منتصف طريقها فتوقفت رباب لتستظل قليلا إلا أنها لم تستطع مغادرة مكانها، لا تستطيع المضيّ قدما ولا تملك خيار الرجوع إلى الخلف. من دون تخطيط وجدت شجرة حياتها الوارفة فاستسلمت وتركت قلبها معلقا بين يديه. تأرجحت على أرجوحة أوقاته وعاشت لسنتين وفق تفاصيل حياته دون تذمر. هو بداية الطمأنينة ونهايتها، وبداية الوله ونهايته، الحب الممكن والمستحيل هو. كل شجرة سبقته كانت بلا لون ولا رائحة ولا معنى. حين أحبها فهمت لمَ لمْ تحب شابا في سنها. فشكري شجرة ممتدة العروق أغصانها العالية مثقلة بثمار السنين والتجارب لذلك استطاع أن يحتويها بعذوبة داخل قلبه. مثل محيط غمر بحرها حتى ذابت فيه وأصبحت جزءا لامتداده. بينما عجزت عن احتوائها كل شجرة يافعة سبق وأن التقت بها من قبل. فهمت رباب أنه حين تكون الشجرة في مقتبل العمر لا تمتلك قلبا بل ذاكرة طرية وخضراء. أو ربما لا تتعلق المسألة بالسن، ربما وببساطة غابت عنها حقيقة أن البشر كائنات أنانية بالفطرة تحب أن تأخذ أكثر مما تعطي، حتى هي رباب أنانية صغيرة تريد شكري لها وحدها. تريده أن يكون شجرتها دون سواها. هو المزروع في حياة وبيت امرأة غيرها، تغمر أمواجه بحر أنثى أخرى يشاركها الحياة والتفاصيل والذكريات. عليها أن تجد طريقة لتفتكه منها. لم تعد رباب مخيرة. بما أنها عجزت عن هجره أصبح امتلاكه هاجسها

اليومي. حاولت كثيرا نسيانه لكنها فشلت، تعرفت على غيره لكنها قارنتهم به وبحثت عن رجل حر يشبهه دون جدوى. لم تبرر لنفسها سرقتها لاهتمامه ولا لامت نفسها عن لقاءاتهما لكنها الآن تحاول أن تبرر لنفسها رغبتها المستعرة في الاستحواذ عليه. في بداية حبها له حاولت الكثير الانفلات من شعاب حبه المرجانية لكنها كلما خطت بعيدا قيدت كائنات بحرية خرافية قدميها. كل محاولة هروب فاشلة تشعرها أنها عاجزة عن التخلص من حبه بمحض إرادتها. جربت أن تنتزع قلبها ببرود جراح وتلقي به أبعد ما يمكنها، حاولت أن تعلقه فوق غصن أي شجرة سواه حتى لو كانت شجرة أغصانها عارية. لكنها بعد كل محاولة تكتشف أن قلبها من دونه يتحول إلى سمكة ميتة على غصن شجرة يافعة وفارغة القلب فيأكلها الندم وينهشها الحنين وتعود إليه. تعود إلى شكري الذي لم يعد شجرة ومحيطا فقط بل أصبح كل شيء في حياتها. هو الطمأنينة وتاج الشك المظفور بشوك الغيرة، التقاء البحر بالمطر في لقاءات مقهى «النورس»، الموجة العالية وقوس الفرح وألوان الأمل هو، الحب ووهمه، العشق وظله، هو شجرتها الوارفة التي لم تمتلكها بعد.

في كل مرة تعود إليه نادمة وتحدثه عن مغامرتها الفاشلة مع الشجر وبعد أن يشتعل غضبه بنار الغيرة سرعان ما يستعيد هدوءه حين تلتقط يداه بشوق فيتمتم: «آه منك يا حلزونتي الصغيرة لن تجدي أحداً يقدرك مثلي، أنت جوهرة تتخفين داخل قوقعتك ليس من السهل أن يفهمك ويحبك رجل مثلما أفعل. لا أحد يعرف قيمتك غيري». مضت سنتان الآن وهي مختبئة في ظل حياته الوارف. بعد مرور سنتين من اللقاءات المسروقة وتأنيب الضمير الذي تخنقه بتبريرات واهية، ملّت. ضجرت من كونها مجرد هامش في حياته. ملت من كونها تسرقه خلسة من امرأة أخرى، ومن محاولاتها الفاشلة لنسيانه، لذلك قررت رباب شحذ إرادتها والسعي لامتلاكه. كخطوة أولى كان عليها أن تعرف منافستها ولو من بعيد. لذلك ذهبت منذ أسبوعين لنفس المطعم الذي يتناول فيه العشاء كل سبت مع زوجته. ذهبت مبكرة وجلست إلى طاولة مواراة خلف أحد أعمدة القاعة. جلست وحيدة سوى من فضولها وغيرتها التي تحولت إلى دودة نهشت أعصابها ببطء طيلة ارتقابها ثم تفجرت ميتة حين دخلا المطعم. رأته. ثم رأتهما معاً.

ليلتها كأنها رأت شخصا سواه. لم يعد شكري شجرة، بل أصبح رجلا عاديا مثله مثل كل الرجال. ورغم أنها لم تسمع حديثهما لكنها حاولت أن تخمن ما الذي كان يقوله لزوجته وهو يسحب لها الكرسي لتجلس، ثم شاهدت دقة يديه وهما تثبتان طفلهما على مقعد الأطفال. كان واضحا أنهما يستمتعان بوقتيهما. تلك المرأة التي تحمل اسمه وحملت طفله هي من تمتلكه فعلا. ورغم أنه في الظاهر كان شجرة لا حارس لها، إلا أن زوجته كانت حارسة له وللحصول عليه يتوجب على رباب التخلص منها وإخراجها من حياته.

حين كانت رباب طفلة، ولتتمكن من سرقة التوت، كانت ترتقب سقوط حائط النهار وارتفاع حائط الليل لتسلق الشجرة. بحرص تختار الحبات الطرية التي تعرف أن لونها سيكون بين الأبيض المورد والبنفسجي. تجمع ما يملأ جيوبها ثم تنزل بخفة دون أن تحدث ضجة. تركض باتجاه البيت دون أن تلتفت، تجلس على أول الدرج لتلتقط أنفاسها ثم تلتقط حبات تدعكها بطرف فستانها وتلتهمها متلذذة بالمذاق الحُلو.

كل ربيع يتحول توت تلك الشجرة إلى هوس لدى أطفال الحي. عند عودتهم من الحصص الصباحية يتوجهون مباشرة نحو الشجرة الأسطورية التي تقبع منذ سنوات أمام بيت الجيران حارسة له ولا حارس لها، فلا جدار تختفي وراءه ولا سياج يحيط بها وهي قِبلة للأطفال ولعنة لصاحبة البيت التي كانت أرملة تعيش وحدها في منزل لا يحرسه سوى كلب أسود و شجرة توت. كانت الجارة مثلها مثل المئات من النساء لولا أنها قصيرة جدا. ولأنها كذلك كان الأطفال ينادونها فيما بينهم «السيدة ملعقة (*)» وعلى الرغم من سنواتها الخمسين، إلا أنها كثيرا ما طاردتهم لكنهم يتفرقون بسرعة مثل طيور حجل صغيرة منتشرين في كل الجهات، فلا تمسك إلا بأقلهم سرعة. مسكين من يقع بين يدي «السيدة ملعقة»، تجره من أذنه بقسوة وتدخله إلى بيتها وتأمره بالوقوف لدقائق دهرية قرب الكلب الشرس الذي كان الزبد يتطاير من جانبي فمه طيلة الوقت. ما من صبيّ واجه هذا الموقف إلا وتاب عن حب التوت.

رغم كل ما يقال عن الكلب تصيدت رباب الفرص لتسلق شجرة التوت إلى أن وقعت ذات ليل جرحت سكونه بصرختها التي التقطتها حارسة الشجرة. بصمت، ضمدت «السيدة ملعقة» جرح رباب دون أن تنبس بحرف. لم تلمها ولا اشتكتها إلى والديها لكنها توقفت عن الابتسام لها أو الرد على تحيتها الصباحية، عاقبتها بصمت بارد. فكرهتها رباب وكرهت نفسها، شعرت بأنها لصة صغيرة لا تختلف عن أطفال الحي الماكرين. هم يسرقون في وضح النهار وهي في غفلة الليل. طفلة يديه هي. لا مفر، يتوجب عليها امتلاك شجرتها. لم لا تخبر زوجته؟ ترسل لها رسالة أو تخابرها بواسطة صديقة وهكذا تكتشف الحقيقة وتطلب الانفصال عنه؟ أكيد أن زوجته ليست بسذاجة النساء في الأفلام وستحارب لأجل الاحتفاظ به. إن جل ما تخشاه رباب أن تخسره في مواجهة غير مضمونة. لن تستطيع سرقة رجل من زوجته ببساطة الأفلام، عليها أن تخطط للمسألة وتنتظر سقوط حائط النهار وارتفاع حائط الليل.

اليوم عيد ميلاده ومنذ استيقظت صباحا وهي في حالة هستيرية. عليها أن تجد طريقة تمنعه بها من قضاء الأمسية مع زوجته. اشتغل عقل رباب مثل مولد كهربائي ارتفع عليه الضغط فأطلق شراراته في كل الاتجاهات. عليها أن تجد خطة تمنعه بها من العودة إلى البيت هذا المساء أو على الأقل تفسد بها أمسيته بحيث يصل متعكر المزاج. كانت تعرف جيدا أنه ككل ثلاثاء سيقدم محاضرة تنتهي الساعة السابعة. عليها أن تتصرف بهدوء وتتسلل لموقف السيارات مستغلة بداية العتمة المسائية. لو سحبت الهواء من إطار واحد أو ثقبته فسيستبدله شكري بسهولة بالإطار الاحتياطي، لذلك اشترت رباب مسمارا. في البداية، نفست الإطار الأمامي الأيمن ثم ثبتت المسمار بين الأرض والإطار الأيسر الخلفي بحيث لو تقدمت السيارة أو تراجعت للخلف ينثقب الإطار. هكذا تضمن أنه وبعد بضعة كيلومترات ستتعطل سيارته ولن يتمكن من العودة باكراً إلى بيته. سينتظر سيارة «اللنش» على الأقل نصف ساعة لتصل إليه ومثلها لتوصل سيارته إلى «كاراج» التصليح، ثم عليه أن يبحث عن سيارة أجرة أو يتصل بمن يقله... هكذا تضمن أن أمسيته ستكون مزعجة ولن يستمتع أبدا بالسهرة الرومانسية التي من المؤكد أن زوجته جهزتها له.

حين وصلت إلى البيت ألقت بنفسها على الفراش بكامل ثيابها. كانت سعيدة لأنها حسمت أمرها وخطت أخيراً أول خطوة في سبيل الحصول على حبيبها. ومع هدير أفكارها وصوت المطر في الخارج، لم تستطع أن تنام جيدا ليلتها. ترى ما الذي حدث وكيف تدبر أمره؟ ستعرف كل شيء عندما يلتقيان غدا.

انتظرته في الصباح التالي في مكانهما المعتاد بمقهى «النورس» الذي اكتشفاه بالصدفة في ضواحي المدينة. مرت دقائق طويلة ولم يأت ثم مرت ساعة ثم التهم العقرب توأمه العقرب ،فمرت ساعتان وهي تنتظره بقلق وتعجز عن الاتصال به هاتفيا كي لا تتسبب في مشكلة وفضح أمرهما. في النهاية، اتصلت متأكدة أنها سترتجل كذبة ما. رن الهاتف طويلا ولم يجب أحد، فعاودت الاتصال ثانية وثالثة دون رد. هل قرر تجاهلها؟ هل قرر هجرها؟ هل عرف أنها من تسببت في العطل؟ هل خسرته؟

عادت إلى الجامعة عساها تلقاه في مكتبه لكنها وجدته مغلقا. ولأنها تعرف أنه يدرس طلاب السنة الثانية الساعة الرابعة قررت حضور الدرس معهم ومحادثته عند نهاية الحصة. ستشرح له أن غيرتها أعمتها وأنها لم تقصد إفساد أمسيته بقدر ما قصدت إفساد أمسية زوجته.

أخيرا اتجهت إلى قاعة الدرس، وجلست وسط الطلبة. على غير العادة، لم يصل في موعده حتى أن الطلبة بدأوا في التململ. فجأة دخل شخص من الإدارة ستذكر صوته للأبد وهو يقول: «تستطيعون المغادرة، اليوم لن تدرسوا هذه الحصة إلى أن نجد بديلا للدكتور شكري. للأسف لقد توفي الدكتور فجر اليوم بعد تعرضه أمس لحادث بسيارته».

*) اسم شخصية كرتونية للأطفال.

إكليل وزعتر

بثينة غنام/كاتبة، تونس

ينهض باكرا، يرتدي سروالا ذهبت الشمس بألوانه وتبانا تآكلت أكمامه، ينتعل الحذاء الوحيد القديم الذي بحوزته، يلقي نظرة عميقة جزعة على أحفاده النيام على حشايا بالية وحصير مهترئ، يتبادل نظرات عميقة قلقة مع العجوز زوجته، يغطي رأسه بمنشفة باهتة الألوان ويخرج قاصدا «الحمادة»، يقتلع منها حزمة كبيرة من الإكليل والزعتر، يحملها بين ذراعيه ويقفل عائدا إلى المدينة.

«أحد عشر دينارا هو المبلغ الذي ينقصنا، سيكون علي بيع اثنتين وعشرين نبتة من نبات الإكليل والزعتر حتى أتمكن من إتمام تجميع المبلغ ومن دفع معلوم مدرسة تأهيل المعاقين فهل يحالفني الحظ؟ أأبيعها اليوم دفعة واحدة وأوفر ثمن المدرسة؟ أيرتاد غدا مدرسته؟». يغرق في حيرة وجودية مصيرية عنوانها كيف أبيع اثنتين وعشرين نبتة في يوم واحد؟

يستعرض قائمة من الأماكن: أمام الجامع، في المنتزه، أمام المركب التجاري، على ناصية الشارع، داخل السوق... يستعرض مزايا ومساوئ كل مكان، يقارنها، يقيمها وبعدها يختار موقف السيارات المقابل للمركب التجاري والمجاور لسوق اللحوم والخضر. هناك تكثر الحركة بين مترجلين من سياراتهم ومارة وهناك تتعاظم فرص فوزه بمشترين للإكليل والزعتر.

يقصد المكان المطلوب، يدرس الموقع، مداخله، مخارجه، منافذه ليختار أخيرا موضعا استراتيجيا يتوسط موقف السيارات ويأتي مقابلا للسوق وللمركز التجاري مباشرة بحيث يراه بوضوح كل من هب ودب في الأنحاء. يترصد السيارات الداخلة إلى الموقف، يقترب من كل مترجل من سيارته ومن كل عابر، يرفع في وجه كل واحد إكليله وزعتره فيعرض عنه من يعرض وينتهره من ينتهر.

ما بال هؤلاء القوم؟ الكل مستعجل. ألا يحتاجون إكليلا؟ ألا يشترون زعترا؟ هل سيتوجب عليه رفع صوته كما الباعة المتجولون العارضون لبضاعتهم على نساء الحي؟ أيقدر على فعلها؟ أيصدح بصوته؟ أيشهر بضاعته؟ ثم كيف يفعلها وهو لم يمتهن التجارة ولم يساوم أحدا يوما؟ يرغب في رفع عقيرته بالصياح ولكن يخونه صوته، يخمد كثعلب نائم في جحره.

«إليكم إكليلا وزعترا، فيهما شفاء من علل الشتاء ونكهة لكل غذاء». كان قد حضّر الجملة منذ أيام،

منذ قرر الخروج إلى الشارع ليبيع إكليلا وزعترا. كان قد أجهد نفسه في انتقاء الكلمات وفي تقفيتها. ألا تبدو متناغمة وجذابة بما يكفي؟ بلى إن مقاطعها جميلة ومغزاها مفيد ولقد لحن الجملة في البيت فأجاد تلحينها ثم رددها مرارا وتكرارا بينه وبين نفسه حتى حفظ لحنها فلم لا تخرج الكلمات ولا تصدح بها حنجرته؟ لم يتحجر صوته وكأنه أبكم لا ينطق؟ لم تثقل الحروف وكأنها الحجارة؟ لم يعجز عن ترداد ما لحنه وحفظه أياما عن ظهر قلب؟ لعنة على الخجل، هذا الشيطان الذي يكبل لسانه ويشل حركته ولعنة على هؤلاء القوم ألا يحتاجون إكليلا؟ ألا يشترون زعترا؟

يطول به الوقوف ولا أحد يرغب في بضاعته. مشى إلى الآن ناحيته ما يناهز الخمسين مترجلا ولا أحد رغب فيما يعرض باستثناء عجوز هرمة ساومته أكبر النباتات وأكثرها أوراقا لتتبرم من ثمنها الباهظ المشط، تتهمه باستغلال الخلق وبعدها تمضي تاركة إياه فاغرا فاه لا يدري بما يجيب ولا فيما يفكر.

انتصف النهار ولا أحد اهتم بإكليله وزعتره. تقدم نحو الجميع بعينين لمع فيهما الرجاء والتوسل ولكن لا أحد اهتم برجائه وبتوسله ولا أحد رغب في بضاعته.

أجل الترسيم يكاد ينقضي وحفيده قابع في البيت تتدهور حاله يوما بعد يوم، ينسى ما تعلمه قبل وفاة والديه. القليل من الحروف التي أجاد نطقها في حياتهما صارت تتلكأ في فمه، تتكسر وتتشوه لتفقد في النهاية كل شبه وكل صلة باللغة، عضلات الولد عادت للارتخاء بعد أن شدتها تمارين المدرسة وصار أقرب للكسيح منه إلى الواقف. أيخرج بالولد إلى الشارع يسترق قلب المارة ويتوسل دنانيرهم بإعاقته؟ ثم كيف يفعلها؟ كيف؟ كيف؟

مالت الشمس عن كبد السماء، تضور جوعا قاسيا، تشنجت عضلاته من شدة الوقوف، تسلل اليأس إلى قلبه، لن يبيع شيئا، لا إكليلا ولا زعترا. أيرمي بحمله في القمامة ويقفل عائدا إلى البيت؟ ولكن كيف يعود خاوي الوفاض بلا دنانير ولا ملاليم حتى؟

ملأت المرارة حلقه، اعتصر الألم قلبه، خنقته الغصة وتسلل الدمع إلى جفنه فجاهد مجاهدة أشاوسة الأبطال ليتماسك ويمسك الدمع في محجره. رفع رأسه إلى السماء، ناجى الإله مناجاة عميقة صامتة، صادقة، مناجاة يائس بائس مستعطف مستجد. ظل غارقا في نجواه إلى أن تنبه إلى وقوف سيارة سوداء فاخرة، ترجل منها سيد من أولئك المرتدين لبدلات رسمية أنيقة تزينها ربطة عنق جميلة. اقترب منه في انكسار ويأس فصده بإشارة من يده ومضى في حال سبيله، فطأطأ رأسه، أحنى كتفيه ومضى كسيرا بائسا يضرع الناصية ذهابا وجيئة. تحين منه التفاتة إلى السيدة القابعة في السيارة السوداء فتشير له أن اقترب.

يتجه نحوها بعينين يلمع فيهما الرجاء والتوسل فتعطيه دينارا، يقرب منها حزمة الإكليل والزعتر فتجيبه برقة ولطف أن عندي منهما في البيت، اترك الحزمة معك. لا بأس في ذلك. لا بأس في ذلك.

وفجأة «باف» ضجة قوية مدوية تعلو في أعماق نفسه، صرح كرامته يهوي من عليائه فيدوي دويا صاعقا ترتج له ذاته ويتصدع له كيانه. بنايته الشاهقة وبنايته الوحيدة: بناية الأنفة والعزة ترتج بشدة، تهتز بعنف وبعدها تهوي، تتساقط وتتناثر، فيسمع لوقعها دويا مدمرا صاعقا ويتصاعد لغبارها دخان كثيف خانق يغمر عينيه دمعا، يسكن نظراته ألما ويوجد في ذاته شرخا فيتهدج صوته حتى يكاد ينقطع: «لعنة على الفقر والمرض». أخيرا ينطق، لا يردد معزوفة إكليله ولا ينشد نغمة زعتره، فقط يلعن الفقر والمرض وينسحب، يبتعد خطوتين، يستدير بعدها ويمسك بغطاء رأسه يمسح به ما فاض من عينيه من دمع ثم يمضي مقوس الظهر، حاني الكتفين، مرتعش اليدين. أحب لو ردّ عليها دينارها، أحب لو قال عفوا سيدتي أنا لا أستعطف أو أستجدي، أنا فقط أبيع إكليلا وزعترا ولكن صورة الحفيد المعاق الكسيح أرضا، الصارخ كالأبله بكلمات غامضة مبهمة بلا معنى جعلته يحني الرأس ويمضي.

لم يكد يبتعد حتى نادته ذات السيّدة ثانية، فتنفس الصعداء، رفع كتفيه ومد قامته فأخيرا ستتسلم المرأة إكليلها وزعترها وسترحم عذاب نفسه وهوانها. يقترب منها، يشير لها أن خذي إكليلا أو زعترا ولكن المرأة تمد يدها ولا تأخذ إكليلا ولا زعترا، المرأة تسلمه شيئا ما، تضعه مباشرة في كفه من دون أن تنبس أو تهمس، فيبتعد عنها قليلا، يستدير ويتطلع في فضول لما في كف يده وإذا بها ورقة ذات عشرة دنانير، أخيرا ورقة ذات عشرة دنانير، عشرة دنانير مع دينار هذا يساوي أحد عشر دينارا وهذا تماما ما ينقصه ليرتاد الولد مدرسته، تماما ما يبتغيه منذ أيام وما يجهد النفس لجمعه.

ينسى شرخ كرامته، ينسى تمرغ عفته وسقوط عزته، ينسى كبرياءه وأنفته، ينسى ألم ذاته ودمع عينه، ينسى كل ذلك وينسى كل شيء، لا يرى غير الأحد عشر دينارا ولا يرى غير الطفل اليتيم المعاق القابع في البيت، فيشكر المرأة ويجزل الشكر، يحمد الإله ويكثر الحمد وبعدها يمضي عائدا إلى البيت مبسوط السريرة، راضي النفس، قانع الذات فغدا سيرتاد الولد مدرسته وستخف إعاقته.

قصّة قصيرة

أحمد شاكر بن ضيّة/ شاعر، تونس

فصل : ربيع

الأزهار التي أهملتها، ذبلت

الأشجار التي لم تسقها، يبست

الأرض التي لم تقذف فيها نطف القمح،

تشققت

العصافير التي لم تهيّئ لها قوتها، ودفء

أعشاشها

كفّت عن الغناء...

والفراشات التي كتمتَ ألوانها،

ودَفنتَ أريجهَا تحت البتلات الظامئة

لم تعد تقوى على الرفرفة...

الأطفال الذين استيقظوا باكرا

ولم يجدوا

الأزهار والأشجار والعصافير والفراشات...

خبّأوا ضحكاتهم تحت وسائدَ من ملح

وأطفأوا أحلامهم الخضراء

....

فكيف ظَننتَ أنّ غيابكَ...

لا يُضير الربيع؟!!

فصل: صيف

يلدغني الآن صدى أغنية ترحف في

رأسي الأجوف..

تخرج من حلقي المبحوح، وتدخل من

أذنيّ النازفتين

أغنية كانت جدول عسل أبيض

ينبع من شبّاكٍ شمعيّ يحرسه النحلُ..

وكانت شالا من عطر أحمر،

رقّطه الليل البحريّ بكُحل الشهُبِ

المنطفئة

أغنية تنضح في هذي اللحظة من زهرة

صوتٍ آخر...

وستزحف بعد قليل في ثقب رؤوس

أخرى...

تلك الأغنية الرقطاءُ... تراوغ كثبان الأيام

المحروقة في قلبي

وتغيّر في كل بداية صيفٍ ثوب الذكرى

كي لا تفقد طعم نعومتها في أذنيّ

النازفتين...

حين يرجّعُ صوتي الدامي

زحف صداها

فصل: خريف

مُهملاً، مثل مقعد مكسورٍ في حديقة

مهجورةٍ

وحزينًا، مثل وردةٍ مجففة في كتاب

مدرسي

وغريبًا، مثل كتابٍ مقدّسٍ في قصر

وبائسًا، مثل حذاء مثقوب في حفلةٍ رقص

نظراُتك اليابسة تتقاذفها الرياح...

وملامحك الصفراء تتساقط على البرك

الموحلة

كنت هناك دائمًا...

تكنسُ الطريق لقوافل الماء

وتعبّدُ ظهرك لحوافر سيلها...

لكنّك أبدًا لم تشربْ

فصل: شتاء

ها أنا الآن أتمدد فوق الأرصفة المغسولة

ببول المخمورين

لا أفكّر في رائحة السوسن المشرئبّ من

جيد امرأة تركض خلف الميترو...

أتوسد الأحذية الوطنيّة في الهزيع الأخير

من العمر

ولا أحلم بالطفولة المتقافزة فوق بساتين

الشوك حافيةً...

قلبي الذي كان بيتا دافئا يؤوي الأحبة

والأعداء من لسعة النسيان القارسة

ها هو الآن يتقشّر تحت الخطى المهرولة

ويتصدع من ضربات النظرات الحديدية

في هذا الشارع الرّئيسيّ...

ها أنا الآن مهجورٌ، في هذا الشارع الآهل

بالغرباء

ألتقط قمل الذكريات العالق في كل حرف

محفور على شجرة

في كل خربشة على جدار خرب

في كل زاوية متآكلة من رطوبة القمامة

وأفقأه... بين أصابعي المتصلّبة من "ريح

الغربي"

أصابعي التي كانت توقظ النغمات الناعسة

في عود شرقيّ

وتعزف وطنا وثيرا للمشردين...

فصل : خامس

ما كنّا بشرا أو طيرا...

ما كنّا طينا أو خفقة روح شاردة...

ما كنّا شيئا يغرق أو يطفو...

نحن فقط ما يكتب هذا الألم اللغويّ من

الرغبات،

ونحن خلايا حروف الشوق تئنّ بها

الأجساد الورقيّة،

نحن الدورات الحبريّة في أوردة الأبطال

القصصيّة...

حين تقاطع درب روايتنا والتقت الكلمات

على شفتينا، كان زمان القصّ يقاس بنبض

خطاف فزعٍ،

ومكان القصّ شباك الليل الهشّة،

والأحداث : سنشرب نشرب حتى تفرغ

كل دنان أبي نوّاسٍ من رائحة الحبرِ...

ونكتب نكتب حتى تجفّ قصائده من

طعم الخمرة

قصـــائـــد

صبري الرحموني/ شاعر، تونس

الوحـــدة

كقطٍ يخاتل خلف زجاجِ النَّوافذ يأتي هنا اللّيلُ

يقطر مثل رذاذٍ خفيف على كتفيّ

...ويسري كأفعى الشِّتاء الخبيثة تحت

ثيابي

وحيدا كذئبٍ مُسِنٍّ أنا ها هنا جالسٌ

أمضغ اليأس وحدي

و أحلم أنّ غزالا ضريرا سيجلس

حذوي...

العشب

هذا الحزن النابت في روحي كعشبٍ على

قبرٍ مهجورٍ

لم ينبت لأن بلادي صارت تخنق أبناءها

مثلما يخنق الفهد ضبيا

لم ينبت حزنا على قلبي المنصوب كتفاحة

حمراء

على مرمى بهلوان ماهرٍ في قذف

السكاكين

قلبي الذي صار أكثر تراجيدية من جنرالٍ مخلوعٍ

هذا الحزن النابت في روحي

لم ينبت لأني ودعت بقايا الفتى المستقيم

أمام البحر

لوحت له من بعيد و قلت له :

عنواني أنت تعرفه إن أردت الرجوع......

أو لأني أكتشفت بعد سنين أني كنت

أحضن أفعى

فانكسرت أحلامي التي ربيتها دهرا

مثل صرحٍ من بلورٍ أمامي

هذا الحزن ليس إلا عشبا على قبرٍ مهجور

فرضيات

لو كنتُ أصمّ لما جرحت روحي نايات

البدو و رقرقة الماء على الصخر

لو أني كنت أبكم لارتحت من آلام

الظهر و نار الهتاف على الجمر

لو كنت ضريرا لما جرحت قلبي سهام

الحب و أردتني قتيلا

لو كنت أحمل قلبي في جيبي

لدفنته في الصحراء بعيدا

و كتبت بجانبه " حقل ألغام

لو كنت عالم أعشاب أو خبيرا بالحشرات

لانكسرت أمام النمل و غنيت للنحل "

خذني معك

....

....

لو كانت حياتي كتابا لكان العنوان

.........." يا للقسوة.

مدونـــة الرّمل

عارف الساعدي/شاعر وأكاديمي، العراق

تقول بعض الميثولوجيا الدينيّة الشـفاهية، إنَّ من مات ودُفن في وادي السـلام، سيبقى في قبره إنْ كان صالحاً، وإنْ كان غير ذلك، سيُبدّل جسدُه بجسد شخصٍ آخر يُؤتى به من أقصى الأرض.

دافئاً كان وادي السلام

واسعاً كان قبر الفتى أوّل الأمر

والمخدّةُ رملٌ قديمٌ

ولكنّه ناعمٌ رملُ وادي السلام

وكأنَّ الفتى نائمٌ فوق ريش النعام

أنزلوه ببطءٍ لكي لايفزّ من النوم

وَشوشوا للرمال السخيّةِ ألّا تعضّ

ملامحَه

وأهالوا على وجهه زمناً قاتماً

ودسّوا بأكفانه كيس أسئلةٍ لاتنام

هاهم الآن

ينفضون الرمال التي علقت بأصابعهم

ويرشّون ماءً من الورد

يشعلون البخور

ويعودون نحو منازلهم خائفين من

الموت

ثم ينسون صاحبهم

غافياً بين تلك القبور

....

ها أنا الآن وحدي

أصدقائي القريبون مني اختفوا

وصغاري الذين تعبتُ كثيراً عليهم

ينامون في أوّل اللّيل

والمدينة تغفو

وتغفو شوارعُها الوادعه

وأنا بعدُ لم أتعوذ

على النوم في الساعة التاسعه

تُرى أين أذهب يارب

وأنا اعتدتُ أنْ أسهرَ الليل

أتنقل بين المقاهي

وأضحك في صخبٍ حافي القلب

حين ألمُّ المدينة في الأصدقاء

لا أحب الهدوء

أحب النكات

وأعشق كالكحل كلَّ النساء

وقليلاً من الشاي بعد العشاء

أنام على صدر أمّي

وأضحكُ حين تقولُ

كبرتَ

أقولُ لها

إنَّ طفلاً تسلّل في داخلي

واختفى

كبر الناس من حولنا

غير أنّي بقيتُ

أفتّش عن ذلك الطفل

وبقيتُ

بقيتُ

بقيتُ

كبر الناسُ في لحظةٍ

وأنا

مثل كلِّ الصغارِ

نسيتُ

أين أذهب يارب

توقّعت إنّي سأسكن بيتاً كبيراً

ولكنَّ بيتي الجديدَ

بدا يصغر الآن

أسمع وقع المطر

وأسمع أقدام من رحلوا

خائفين من الليل

في المقبرة

الحياة الطويلة مرّت سريعاً

كبيتٍ من الشعر

في امرأةٍ لا تُحب

وتذكرت أنّي قرأتُ

لدرويش يوماً جداريةً
يتحدّثُ عن موتهِ
وتذكرتُ أيضاً وقلتُ
أهذا الذي كان درويش يحكي عليه
أهذا هو الموت يارب
مرّ مفاجأةً
ولم أتهيأ لرحلتهِ المتعبة
وتذكرتُ إنّي وحيدٌ
فخفتُ
وأبصرتُ في لحظةٍ كلَّ شيءٍ
وبلّلني الموتُ
حتى انتبهتُ
وحتّى رأيتُ ملاكين
في آخر الليل
يحفران الترابْ
دخلا فجأةً دون أنْ يطرقا أيَّ بابْ
فسألْتُهما
من تُرى أنتما؟
ضحكا من سؤالي كثيراً
وفي لحظةٍ
سكتا

فآرتبكتُ
وحاولتُ أسألُ ثانيةً
غير إني بحثتُ عن الكلماتْ
في جميع اللغاتْ
لم أجدْ أيَّ حرفٍ يبللُّ وجهَ السؤالْ
وكأني ولدتُ بلا لغةٍ
وبكيتُ بلا دمعةٍ
وجرّبتُ موتين في لحظة الإحتمالْ
سكتا فجأةً
ثم قالا
تعالْ
إلى أين أذهب يارب
وكنتُ أظنُّ بأني سأرتاح في سكني
تنقلتُ بين البيوت كثيراً
وكنتُ مللتُ التحوّلَ
ما بين دارٍ ودارْ
لهذا استرحتُ ببيتي الجديد
وقلتُ سأغفو طويلاً
ولن يكسرَ الصبيةُ العابثون
النوافذَ
أو يطرقوا البابَ كي يهربوا

أو يجرحوا وجهَ سدرتنا بالحجاز
وتذكرتُ أني سمعتُ حديثَ عجوزٍ
تقول لنا
إنَّ من مات
أو من سيُدفنُ قرب عليٍ
سيغفو طويلاً
لأنَّ البيوتَ
بجيرانها
ياصغاز
وها أنا جارك
ياسيّدي ياعليّ
أسمع صوت أذانك في الفجر
وهو يبلل أرواحنا المتعبة
يتسلل عبر القرى
والبيوت القديمة
وأرى الناس تنهض من موتها
كلَّ فجر
وتركض مسرعةً للصلاة
وراءك
وحاولتُ أن أُشبه الناس في مشيِهم
وأتبعهم

كي أُصلي خلفك
فقد قال لي
أحد الساكنين القدامى
جواري
بأنَّ الصلاة وراءك
تشبه ثوباً يوزع في ليلة العيد
للمتعبين اليتامى
ولكنّني كنتُ أمشي وأعثر
كنتُ أركضُ
أركضُ
أركضُ
لكنّني لم أصلْ
مسجد الكوفة المُشتهى
على بعد سجدة عشقٍ
ولكنّي كنتُ أركض في اللّيل
أركضُ في الفجر
أركض قبل الأذانْ
أركض ما بين روحٍ وروحْ
أركضُ فوق القبور
أصيح على مهلٍ ياعليّ
انتظرني

لماذا المسافة تكبر ما بيننا
ولماذا المفارز تمنعني للوصول إليك
ولماذا أجوع وأعطش
والماء ملء يديك
....
صرختُ
فأسكتني حرسٌ فوق بابي
وثانيةً
بللّوا صرختي بالغيابِ
ففي أيِّ كفٍّ
سأنثر دمعي
وفي أيِّ وجهٍ
أرشُّ عتابي
أنا الموثق الآن
بين اثنتين
وحشتي
واضطرابي
....
قمْ
قالها أحدُ الواقفين على القبر
ولملمْ حقيبة موتك ثانيةً
لتغادرَ هذا المكان
لماذا؟
لأنَّك بللْتَ هذي الرمالْ
بذنوبٍ ثقالْ
فارحل الآن عن رمل وادي السلامْ
صامتاً
حافياً
فالجميع نيامْ
وإيّاك أن توقظ الناس
من موتهم
فالجميع نيامْ

قصـــائـــد

محمد العربي/ شاعر، تونس

لنا غابة

لنا غابة...

نحن وحوش نسينا أن نخبركم بذلك

لنا فرائسُ تمزّقها أنيابنا الحادّة...

لنا ما يكفي من الأشجار لنشعل كهوفنا

الباردة

وننام على عواء الذّئاب...

حالمين بمخالبَ أطول ودم لم نسفكه

بَعْدُ

....

نحن فرائس أيضا...

كان لنا غابة...

كنّا أقل وحشيّة قبل أن تدهمنا الحضارة.

العاهرة

تحمّلت الفقر عمرا كاملا...

كان نزقا وحقيرا كأيّامي

تحمّلت ليالِيَ من الوحدة والغثيان

كنت مثل نبيّ يبحث عن يد تدثّره

ليالِيَ– كدت أفقد فيها صوابي...

تحمّلت صحبة رفاق سنوات من القهر

والظّلم والمعاناة

صرخنا "نعم سنموت ولكننا سنقتلع القمع

من هذه الأرض"

صرخنا بشعارات كثيرة ...

حتى تصدّعت آذاننا وصدِئت حناجرُنا...

ولم ينتهِ القمع من أرضنا...

تحمّلت خيانات أصدقاء ونساء كثيرات
تحمّلت ملامح وجهي الذي تشقّق في
محطّات الانتظار
تحمّلت كل ذلك من أجلك أنت...
فلماذا تغضبين الآن حين أنعتك بالعاهرة!

هشاشة

أنا أشدّ هشاشة من بيضة ستفقّس بعد حين
أشدّ كآبة من شاعر يجلس في حانة
"الأوسكار"
وحيدا...
دون حبيبة أو أصدقاء...
مدينتي بائسة
وأيّامي متشابهة
وحياتي التي أظنّها لن تطول كثيرا
كذبة هي الأخرى!

الرّجل الذي لم يمت بَعْدُ

هكذا وصلت إلى هنا... دون أن أعرف
كيف كبرت ووهنت أحلامي. وصرت
أطلب موتا هادئا وبسيطا....
ولا وقت لي حتّى لأسأل حظّي العاثر
أيّ لعنة حلّت بي ومن أوصلني إلى آخر
هذا الطريق.
وهل أنا من عبرته حقّا دون أن أتفطّن...
هكذا وصلت أخيرا
– للرّيح دور ربّما لأنني كنت أخفّ من ريشة –
بإمكانها أن تعبث بها كما تشاء.
لا باب تفتحه يدايَ المرتجفتان... ولا مفاتيح
تعرق بين أصابعي... خطوات تحمل خيباتها
في خطواتها وعيون مطفأة...
لماذا وصلت مهزوما ومنكسرا كعود يابس؟
لِمَ لمْ يسمع عوائي أحد... حين أدركني
الذّئبُ ذلك اللّيلَ ؟
لكن لا بأس أيّها الحظّ... أنا لن أموت الآن
وأظنّني سأنسى أمر الطّريق والبابَ
والمفتاحَ...
سأنسى أمر عيوني المطفأة

لن أفكّر في الذّنب أو الهزائم

والانكسارات

سأنسى كلّ ذلك كأنّني لم أصلْ بَعْدُ ...

كأنه لم يحصل ذلك أصْلا

سأنسى كلّ ذلك وأنا أفتح نافذتي صباحا

للشّمس!

الموت

من أين يأتي الموت إلى قريتي

كيف يعبر مسالكها الوعرة؟

هل يمتطي درّاجة هوائية

هل يرتدي زيّا رياضيّا ليكون أكثر خفة؟

أم أن لديه بدلة جنرال أنيقة وبندقيّة لا

تخطىء الهدف؟

بمَ يشعر الجنرال وهو يصطاد أرواح

سكّان القرية الطّيّبين؟

هل يمشي معنا خلف الجنازات كقاتل

محترف دون أن ينبس بكلمة؟

هل يشيّع الموتى مثلنا ويبكي؟

إني أصغي إلى شهقاتِه وتنهيداتِه المبعثرةَ

بين القبور

إنه يبكي ...

يبكي الأرواح التي لم يصطدْها بَعْدُ!

مكتبـة الحيـاة الثّقافيّـة

تقديم ع. م. ز

«نافخ الزجاج الأعمى... أيامه وأعماله» لآدم فتحي (تونس)



بين القلة من الشعراء الذين أجدهم قريبين مني الشاعر آدم فتحي الذي أبدع في زجله وفصيحه، وليس أدلّ على الأول من النصوص التي كتبها ليغنيها الفنان الكبير لطفي بوشناق إذ أنها نحت بالأغنية التونسية منحى آخر مبعدة عنها تلك المباشرة العاطفية في أغلب ما قدم.

أما الفصيح وهو وجهه الحقيقي فهو من مرحلة شعرية ندرت فيها الأسماء الجادة وهذا ليس شأنا تونسيا فقط بل هو شأن عربي. يسجل للبارزين من أبناء هذا الجيل تفرد كل واحد منهم بصوته الذي رسخه انحداره البيئي والسياسي وطبيعة قراءاته.

وبالنسبة لآدم فتحي لنا الدليل في تراجمه عن الفرنسية لبعض الأعمال الروائية المتميزة التي انتقاها بذائقة عالية.

وآدم فتحي بقدر ما هو مبدع في القصيدة الموزونة، عمودية أم قصيدة تفعيلة هو أيضا مبدع في كتابة النص المفتوح وكتابة قصيدة النثر، وتأتي إضافته الجديدة المثرية للمدونة الشعرية التونسية بعمله الجديد «نافخ الزجاج الأعمى. أيامه وأعماله».

يدخلنا الشاعر إلى عالم ديوانه من خلال مقطع قصير من كتاب «اللاطمأنينة» لفرناندو بيسوا وفيه :

(يا نهر النقصان المتألم

ليكن هذا الكتاب المركب المتروك

يمضي عبر مياهك منحدرا

كي ينتهي في بحر محلوم).

بعد قراءتي المتأنية إلى حد ما لمعظم قصائد الديوان أجدني أمام توصيف لهذه القصائد هي أنها قصائد مثقفة، مرجعياتها هذا التصاهر بين قراءاته ومتابعاته للأدب العالمي برموزه الكبار وبين ما هو يومي من المشهد التونسي المليء والمتجدد بوجوهه ، وملامح مكانه، وحركيته.

لنستعرض بعض العناوين للتدليل: شجرة فيروز، بحّة الشيخ إمام، ناي أماديوس، غليون عم الطاهر،

قبو الضحك (غزالة كيوتو)، سوط كافافي، كوريدا، إذن فان كوخ، أصابع جياكوميتي، قصبة أوكتافيو، غراب إدغار آلا نبو . . . وعناوين أخرى تحمل أسماء أعلام في الفن والثقافة. ويبدو أنه وجد ضرورة في إلحاق الديوان بـــ « هوامش وملاحظات» لايضاح ما لم يتضح وفكّ ما غلق من إحالات ومسميات ليكون تواصل المتلقي معه أكثر يسرا.

تأتي القصيدة مغلقة مرة ومنفتحة أخرى، هذا ما يسمح به موضوعها، هنا نتوقف أمام قصيدة « شجرة فيروز» لثراء نعومتها :

(أنتِ أجمل من البارحة

روحك أيضا أكثر شهوة، حول شفتيك تجاعيد أقل، وجهك يفوح بشجن مبهج ، من نهديك يتصاعد عطر شفاف، ولا قطرة عرق تلمع على جبينك.

أين كنت ؟

هل عدت من البحر ؟ هل أنت خارجة لتوك من قلب وردة ؟ هل نمت مع الصباح نفسه؟ هل شربت قهوة مع الحلم؟ هل السماء هبطت فجأةبدها في يدك لتقطع بك الطريق، بينما النجوم ترقص للأطفال؟

كلا تقول، كنتُ

أتسلق شجرة فيروز

شجرة فيروز؟

أين ؟ يسأل

في صوتها تقول : في صوت فيروز

شجرة أوراقها قصائد حب، أنظر).

من قصيدة «الكمين» نقرأ:

(أنام مع جسدي منذ سنين بعين موارَبة، الأخرى تتلفت).

هذا المفتتح لها ليواصل:

(تسقط حبة من عنقود الأحبة، يوقظني الدوي في لحمي. أرى يدي تتفقد مفجوعة ضواحيها العزلاء،

أذني ترتجف مثل رأس قطة مرعوبة.

لعل الدوي سقوط قريب أو شبيه.

أنام مع جسدي منذ سنين بعين موارَبة.

الأخرى تتلفت).

نلاحظ كيف انساق الشاعر مع هذا التكرار الذي نجده عند قراءته ضبطا للتواصل. يقول بعدها:

(لا تعرف الضربة من أين تجيء؟ من الدماغ؟ من الرئتين؟ من القلب؟ من الكلية؟ من المثانة؟).

تكون الخاتمة بتساؤل ثم بتساؤل حانق :

(اللعنة

جسدي هذا

أم عدوي؟

جسد هذا أم كمين؟).

يخرج آدم فتحي بالقصيدة من مألوفها إلى عمقها. تشفّ أحيانا أو تنغلق محيرة.

هو أيضا هنا ينأى بقصيدة النثر، من سهولتها النثرية ومباشرتها إلى كون أكثر أسرارا.

وبهذا يكون الديوان إحدى علامات العافية الشعرية التونسية التي تستردها بين الحين والآخر بعمل هنا وآخر هناك.

نُشير إلى أن أول ديوان صدر لآدم فتحي كان بعنوان «أناشيد لزهرة الغبار» قد صدر عام (1992)، لكن إصداراته الأخرى المنتقاة كانت في الترجمة ونذكر منها: يوميات شارل بودلير(1992).

رواية جلبرت سينويه « ابن سينا أو الطريق إلى اصفهان (1999)، رواية نعيم قطان «وداعا بابل» عام (1999)، كما ترجم لأميل سيوران كتابه» المياه كلها بلون الغرق» عام (2002).

وعاد لنعيم قطان ثانية ليترجم روايته « فريدة» عام (2006)، وإلى جلبرت سينويه ليترجم روايته «اللوح الأزرق» عام (2008) ثم لأميل سيوران « تاريخ ويتوبيا» سنة 2010.

عدد صفحات الديوان 214 صفحة من القطع المتوسط. منشورات الجمل (بغداد - بيروت)2012.

«الفتوحات الصباحية»
لقيصر عفيف (لبنان)



الشاعر والأكاديمي اللبناني د. قيصر عفيف المقيم في المكسيك وينشر منها مجلته الفصلية «الحركة الشعرية» يصدر بين فترة وأخرى عملا شعريا جديدا به يثري مدونته الشعرية التي ضمت عددا هاما من الدواوين.

وآخر إصدارات د. قيصر عفيف ديوان بعنوان «الفتوحات الصباحية». يستهل ديوانه بإضاءة من ثلاث صفحات وتبدو هذه الإضاءة مهمة لقارئي الديوان أو دارسيه. ومما ورد فيها قوله: (كل كلمات الصباح فتوحات، فالصباح ليس زمنا، إنه كل لحظة تشرق فيها شمس الداخل، كل لحظة تبدو فيها ظواهر الخارج على غير ما تظهره الحواس، وحين تتحول هذه اللحظات الإشراقية إلى كلمات تلبس أجسادا مادية لكنها تخسر على الباطن الخفيّ). ويسترسل موضحا فكرته هذه: (في عالم الخارج تتوزع الأشياء... يبدو كل شيء في وجوده الخاص منفصلا انفصالا تاما عن غيره من الأشياء، فالأرض غير الأشجار والطيور والأحجار والكواكب، حين تدخل عالم الداخل تختفي الأشياء والأشكال والألوان ولا يبقى سوى المحيط لا فصل بين موجة وأختها لأن الكل عائلة واحدة تتشارك في الوجود نفسه. في هذا المحيط السعادة تكمن في المشاركة، وليس من خطيئة أكبر من القطع والانفصال. هنا لا تصلح اللغة).

ويواصل القول:(كنت كلما دخلت إلى هذا المحيط في لحظات الفتوحات رأيت كيف تتساقط أمامي الأشياء، سقطت الأديان، سقطت الفلسفات، سقطت الأفكار، سقطت الطقوس، سقطت التعاليم والمعلمون وسقط كل كلام عن الحرية والكرامة والسعادة وغيرها من الفضائل.

لم يبق شيء، فماذا أقول واللغة لا تصلح؟).

وفي ختام هذه الإضاءة الصعبة يتوجه إلى قارئ نصوصه قائلا له : (يا عزيزي القارئ لا تقرأ هذه النصوص كما تقرأ الكتب، حاول أن تجد في النص ما يبدل آفاق الداخل، ما يحول القلب الحجر إلى قلب حي. إذا لم يحولك النص هنا فارمِ الكتاب وامش في نزهة أخرى).

لعله امتحان صعب يواجه به المتلقي كتابه. امتحان فيه الاعتداد والثقة وفيه أيضا التواضع بل واللااكتراث.

«الفتوحات الصباحية» كتاب واحد من 52 مقطعا مع خاتمة.

عندما نقرأ هذه المقاطع تجدنا أمام نصوص فيها نبض الروح، التحليق، الانقطاع، الزهد، كأننا في حضرة ناسك أسطوري أو عرّاف هندي يقرأ الوجوه أكثر مما يراها. ولذا يبدو شاعرنا مسحورا بالغموض، مسبحا بصلوات هائمة، مستعينا بقاموس صوفي إذ لا غيره يخلق هذا التوازن بين الحلم واصطلاء الواقع.

من الصعب التوقف عند نصّ للتدليل ومع هذا ، أورد هنا المقطع (47) وفيه قول الشاعر:

(المجد لمن صهرته الخلوة فحوّلته

لمن تجاوز الزمان واستكان في الفرح

لمن صارت المحبة كنزه

منها يقطف خبزه

لمن استأصل أشواك اللعنة

لمن صار بئر ماء حيّ
لمن استعاد لباس النور فتوهج
لمن صار إناء فارغا إلا منه
لمن احتجب الكل فيه
لأنه صار سكنى الأله
لمن لا يتنشّق إلاّه
لمن انكشفت له شجرة الحياة
وأدرك مفاتيح الأسرار).

وكأن اللغة بقدر ما هي عصيّة يجد فيها الملاذ حتى في ذرى الهجاء، يقول في المقطع (26):

(بيني وبين اللغة بحور
تملؤها الأنوار
كيف أبحر والمركب مثقوب
والمرافئ بعيدة؟

* * *

اللغة مشغولة بالتافه
غزالة وعودها جميلة
لكنها مستحيلة
تعطي الرمز
وأنا أريد الخبز
تعطيني الوعظ
وأنا أريد مواقف العزّ
تعطيني العجز
وأنا أريد القفز
مصارعة الممكنات
وابتكار المعجزات
تعطيني صورة الزهر والثمر
وأنا أريد أن أذوق
أن أشمّ
تعطيني الزيف والخيبة
وأنا أركض وراء الصواب

* * *

أكثير إن تخليت عن الحروف
عن الأسماء والأفعال وعلوم البيان
ونزلت إلى الساحات والحقول
لأبني العمر جنة أو قهرا
لأغرق أو أغوص؟
أنى أصِرْ تهدأ العاصفة
لأنك ترصّع لي البصيرة
فأراك في صراحة الوضوح).

نصوص نادرة ، فيها فيض أسئلة، فيض محبة.

نشير إلى أن الشاعر قد بدأ النشر عام 1994 بديوان «والكلمة صارت شعرا»، وبعده: ثلاثية المنفى (1995)، كتابة على الحيطان (1997)، للشعراء فقط (1999)، اللغة والمدينة (2005)، أسئلتي (2007)، أنا والغابة (2011).

جاء ديوان «الفتوحات الصباحية» في 146 صفحة من القطع المتوسط - منشورات الحركة الشعرية 2013.

الرّمز والرّمزية في السّينما الجزائرية
تأليف : د. فهد سالم خليل الرّاشد (الكويت)

صدر للباحث الكويتي د. فهد سالم خليل الرّاشد كتاب جديد عنوانه « الرّمز والرّمزية في السّينما الجزائرية» تتصدر الكتاب مجموعة اهداءات وبطاقات شكر وبطاقات وفاء وهذا أمر جميل من المؤلّف حيث يرجع لكل صاحب فضل.

و قد عرفنا د. الرّاشد باحثًا ومديرًا في الأليكسو وله

عديد الإسهامات في الندوات التي ينظّمها هذا الهيكل الثقافي والعلمي والتربوي العربي الأليكسو.



وذهاب المؤلف إلى السّينما والسّينما الجزائرية تحديدا متأت من ارتباطه بالجزائر مصاهرة واعتزازًا بدورها النضالي والثقافي.

وعندما يغادر الأكاديمي إلى ميدان آخر فإنّ روح البحث وطبيعة مناهج هذا البحث تظل معه لذا لا نستغرب عندما يضع في الصفحة الأولى عنوانا «لافتا» هو «خطة البحث» مما اعتدناه في البحوث الجامعية.

وتظل طبيعة الباحث تسكنه، فالقسم الأول الذي يحمل الكتاب اسمه «الرّمز والرّمزية في السّينما الجزائرية» ابتدأه بتمهيد حول معنى المفهوم الأزلي للرّمز والرّمزية، وهو تمهيد مستوف لجوانب كثيرة ذو فائدة للدّارسين.

ثم يتحول إلى قسم ثان هو «قراءة في لغة المشهد» حيث يرى أنها تتكون (من حدث وصورة) وبعد ذلك يذهب في قراءته موضحا «أفكاره معتمدا» مراجع حول السّينما بشكل عام والجزائرية بشكل خاص.

ويأتي قسم جديد من الكتاب عنوانه «البناء الدرامي للفيلم» وهو دائما «يعود إلى منطلق الكتاب «الرّمز» فيقول مثلا : (البناء الدرامي للفيلم السّينمائي جدّ مهم في الشرعات الرّمزية).

ومن فصول الكتاب نتوقّف عند فصل بعنوان «مراحل السّينما الجزائرية» وهو بحث ذو نفس تاريخي توثيقي، ويقسّم المراحل إلى أربع ذاكرا «أهم الأفلام وأبرز السّينمائيين في كل مرحلة من هذه المراحل. ولا يكتفي بهذا بل نراه يفرد قراءة مطولة لفيلم «ياسمينة» وهو إخراج مشترك لكل من جمال شندرلي ومحمد الأخضر حامينه وقراءته متفهمة متمعنة ذات فائدة.

بعد ذلك يتحول لقراءة فيلم ثان هو من بين أشهر الأفلام السّينمائية الجزائرية وأعني به «رياح الأوراس» وهو من إخراج محمد الأخضر حامينه أيضاً. والقراءة عابرة ممتدّة على عدد من صفحات الكتاب تحمل حدّة في قراءة هذه السّينما المتميّزة أعني السّينما الجزائرية وسينما الأخضر حامّينه.

أمّا الفيلم الثالث الذي يقدّم قراءته السّينمائية له فهو فيلم «عطلة المفتّش طاهر» لموسى حداد الذي يعود إنتاجه إلى عام 1973.

والفيلم الرّابع الذي يلخّصه بالقراءة هو فيلم «نهلة» للمخرج فاروق بلونه ويعود إنتاجه إلى عام 1979.

والفيلم الخامس الذي يلخّصه بالقراءة هو فيلم «رشيدة» للمخرجة يامينة بشير شوّيخ الذي يعود إنتاجه إلى عام 2002.

والفيلم السّادس هو «لندن ريفر» لرشيد بو شارب الذي يعود إنتاجه إلى عام 2009.

ستة أفلام من عيون إنتاج السّينما الجزائرية توقّف عندها المؤلّف باحثاً ودارساً ومتذوقاً.

وممّا قاله في الخاتمة التي حوصل فيها قراءته يقول : (إذا قدّر للفيلم أن ينتهي من صناعته فإنّ قيمة الفيلم لا تنتهي أبداً من وجهة نظري لأنّه خرج من الصناعة وذهب إلى مشاهديه بجميع فئاتهم ولهم القول الفصل).

وفي الكتاب ملحق بأداء سينمائيين بالسّينما الجزائرية.

كتاب مهم ومفيد من أكاديمي لم تكن السّينما بالنّسبة له إلّا ذائقة وقراءة متمعّنة وكانت السّينما الجزائرية قد استوقفته ليحضها بهذا الكتاب الذي طبع على ورق

صقيل مزوداً بالصور، عدد صفحات الكتاب 104 صفحة من القطع الكبير، تنسيق وتصوير عايدة القاسمي الحسني، تصميم الغلاف عبد الكريم خاسف.

منشورات دار الجائزة – الجزائر 2013 .

شرّدني الطين ذات تفاحة لمليكة العمراني (تونس)



عنوان لافت أقرب إلى الأحجية الذي حمله عنوان ديوان الشاعرة مليكة العمراني الذي قد يتوقّف عنده القارئ محاولاً أن يجد المعنى الذي أرادته من وراء هكذا اسم «شرّدني الطين ذات تفاحة»، وإذا كان مبدع النصّ يمتلك حريّة تسميته فإنّ عنوان أي كتاب من المحبذ أن يكون دالاً وسهل الوصول إن لم أقل والحفظ أيضاً.

بعد كلمة دار النشر بتوقيع الشاعرة نجاة المازني يأتي التصدير المأخوذ من محمود درويش الشاعر الأقرب لجيل كامل من الشعراء والقراء العرب لا في تونس فقط بل والبلدان العربية جميعها.

جاء في التمهيد : (ما بين حلمي واسمي كان موتي بطيئاً).

والدّيوان على صغره (98 صفحة من القطع المتوسط) نجد فيه كثافة من القصائد القصار بلغ تعدادها (39 قصيدة) وقصيدة نثر الشائعة عربيا لدى معظم أبناء الأجيال التي بدأت في الظهور في العشرينيتين الأخيرتين.

هذا النص الكامل لقصيدة (الحلاج) :

(ينتفض اللّيلة في هزائمه

تحترق أصابعي من فرط سلامه

وكان إذا صلى. . .

يهز بجذعها

فتزهر الأغصان في دمه)

ولنلاحظ مدى شيوع هذا المقتبس من الآية القرآنية (وهزّي إليك بجذع النخلة).

إذ نراها كثيراً بصياغات مختلفة لدى شعراء آخرين.

ولنذهب إلى قصيدة أخرى عنوانها «عادة» وهذا نصها الكامل :

(من عادتي أن أطفئ القناديل قبل منامي،

البارحة

أطفأت دمي

و سهرت حتى الصباح).

ماذا لو استبدلت المقطع الأخير بتعبير آخر مثل : (و تركت القنديل معلّقا)؟

كما أن هذا النص يؤشر التداخل الذي أجده كثيراً في بعض النصوص التي تتداخل فيها قصيدة النثر بالقصة القصيرة جداً بحيث يمكن أن نطلق التسميتين دون تردد على النص، وكان لنا رأي بهذا الخلط نشرناه في احدى الصحف اليومية التونسية قبل أشهر.

مع هذا نقول إن مليكة العمراني تطمح بدأب من أجل كتابة قصيدة فتية بقاموس تجهد على جعله مختلفاً.

صدر الديوان عن منشورات البدوي للنشر والتوزيع (تونس) 2013.